فى النّقد الأدبىّ

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .
هاتف: ٥٧٧٧٠٧٧ – فاكس: ٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

مكتبة الدراسات الأدبية

٢٦

فى النقد الأدبى

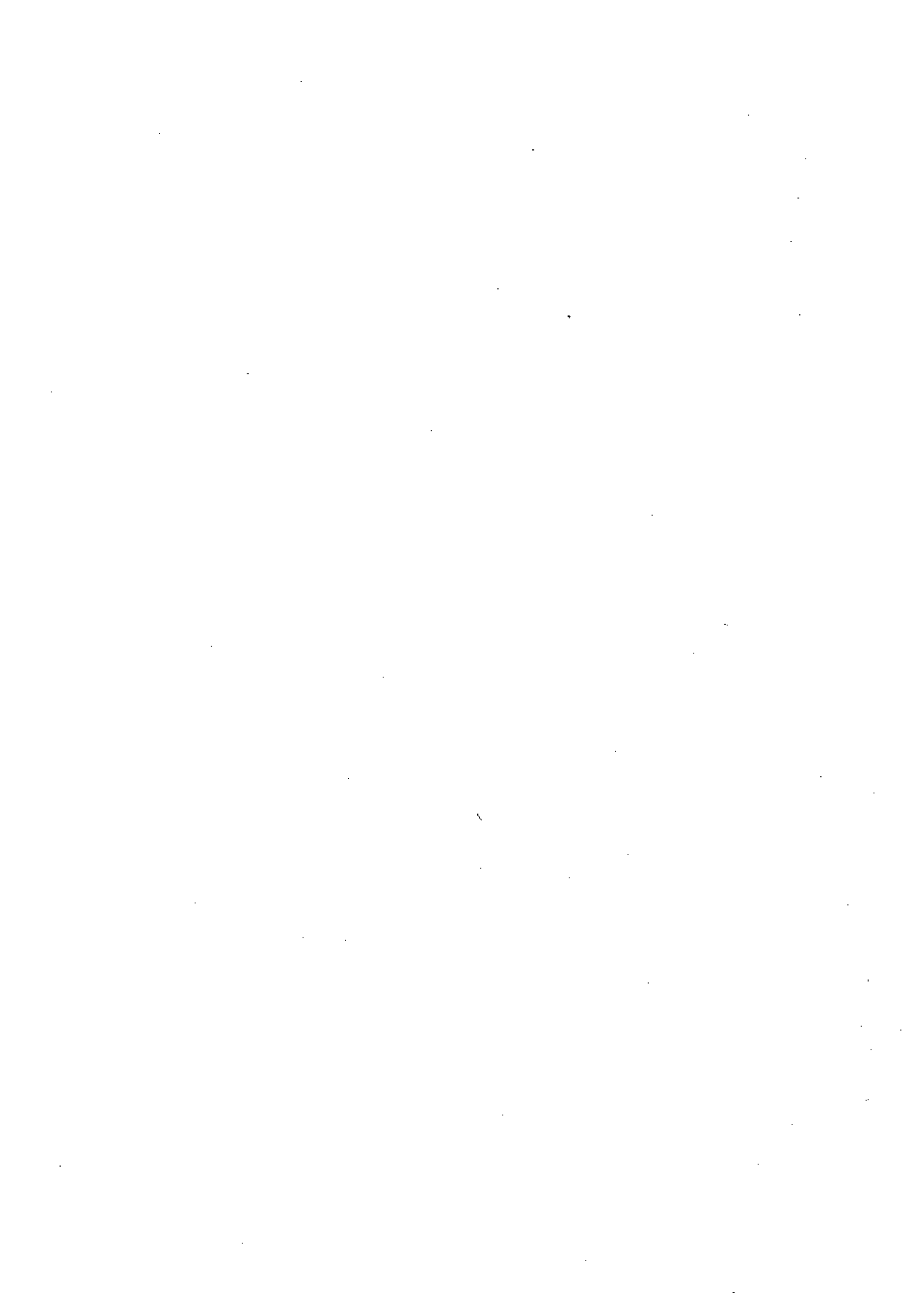
بقلم

الدكتور شوقى ضيف

الطبعة التاسعة



دار المعارف



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يشغل النقد الأدبي حيِّزاً واسعاً فى دائرة الأبحاث العقلية منذ أرسطو ، فقد كُتبت فيه مؤلفات ومصنَّفات كثيرة حاول أصحابها بحثَ الأدب ودراسته فى معانيه وألفاظه وقواعده وأصوله . ومن الممكن أن يوضعَ فى هذه المصنفات والمؤلفات حدٌّ فاصل بين دورتين تاريخيتين : دورة طويلة تمتد إلى نهاية القرن الثامن عشر ، ودورة لا نزال فى آثارها إلى اليوم . أما الدورة الأولى فلم يتحول فيها النقد إلى دراسة منهجية علمية دقيقة إذا استثنينا أرسطو فإنه كان من الحِسِّ الثاقب والبصيرة النافذة بحيث استطاع أن يضع للمأساة اليونانية نظرية كاملة ، أما غيره من نقاد هذه الدورة فقد ظلوا يُبْدئون ويُعيدون فيما نثره من أحكام على المأساة والشعر عامة . ومن الحق أننا قد نجد عندهم بعض الملاحظات والإشارات الدقيقة ، ولكن من الحق أيضاً أن هذه الملاحظات والإشارات غُمرت بكثير من الإبهام والغموض والعبارات الخطابية التى قد تَخْلب الأسماع ولكنها لا تقنع العقول ، ولذلك قلما انتهت عند أحد منهم إلى وضع نظرية نقدية منهجية .

أما الدورة الثانية التى تستهل بالقرن التاسع عشر فقد حاول فيها النقاد أن يضعوا فى النقد نظريات تصطبغ بالصبغة العلمية ، واتجهوا أولا يستضيئون بالعلوم الطبيعية ، فحاولوا أن يضعوا ما يمكن أن نسميه باسم « التاريخ الطبيعى للأدب » إذ طبَّقوا عليه منهج علماء الطبيعة فى تصنيف النبات والحيوان فى فصائل بعينها ، ومعروف أنه لكل فصيلة ميزاتها وخصائصها التى تنفرد بها من سواها ، وكذلك الأدباء ينبغى أن يرتَّبوا فى طبقات ويصنَّفوا فى فصائل حسب خصائصهم الأدبية . وطبَّق عليهم بعض النقاد قوانين الجنس والبيئة والزمان ، ومضى آخرون يطبقون عليهم تطور الكائنات العضوية وما ذهب إليه «دارون» من نظرية النشوء والارتقاء فى تلك الكائنات . وما يزال النقاد فى شُغل بتطبيق هذه المناهج الطبيعية طوال القرن

التاسع عشر ، حتى إذا ازدهرت الدراسات الإنسانية مع القرن العشرين الذى نعيش فيه وازدهرت معها البحوث النفسية والاجتماعية وجدنا النقاد يحاولون ، على ضوء هذه البحوث ، أن يضعوا فى النقد نظريات جديدة تستمد مما كتبه أصحابها فى العلاقات الاجتماعية وموروثات المجتمعات الحديثة عن الشعوب البدائية أو مما كتبوه عن نظريات اللاشعور الفردى والجماعى وعُقد الجنس ومكبوتاته وخيال الجماعة ورواسب الأساطير فيه. ويظل فى أثناء ذلك قوم يؤمنون بأن النقد فن ولا يمكن أن يصبح علما ، فعماده الذوق والتأثرات الشخصية . وتكثر الدراسات فى حقائق الأدب وفنونه الشعرية والنثرية محاولة أن تلمّ بجميع دقائقه ، على هدى مما كتبه فيه النقاد الممتازون .

وقد تناولتُ فى هذه الفصول نشأةَ النقد وتطوره ومناهجه المختلفة فى تحليل الأدب وتقويمه وكيف ندرس الشخصية الأدبية كما تناولت الفروق الجوهرية بين الأدب والعلم ، ووقفت عند تفسير الجمال الفنى وتعليله والصلات المنعقدة بين فنون الشعر والتصوير والموسيقى . وأطلتُ الوقوف عند الشعر وأوزانه وصياغته ونصوصه وتأويلاته وتجاربه وما ينبغى أن يتوفّر للقصيدة من وحدة عضوية تامة . ثم تحدثت عن الأدب وخصائصه الاجتماعية وماأنشأته فيه الحياةُ الحديثة من بعض الأنماط الجديدة . حتى إذا فرغتُ من ذلك تحدثتُ عن القصة والمسرحية وطبيعة كل منهما المفارقة .

وكلُّ ما كتبته من ذلك إنما هو آراء تمثّلتها ، وقد ابتغيت فيها الوضوح ما أمكننى لإيمانى بأن الكتب لا تحتاج إلى شىء حاجتها إلى الوضوح ، حتى تُفْهَمَ معانيها وتتمّ الفائدة المرجوة منها . والله الهادى إلى سواء السبيل .

القاهرة فى ١٨ من أبريل سنة ١٩٦٢ — شوقى ضيف

فهرس الموضوعات

الصفحة

نشأة النقد وتطوره

اليونان القدماء هم الذين سبقوا إلى وضع أصول النقد وقواعده ، فقد ظهرت عندهم أقدمُ صُوره، وترقَّت برقى شعرهم ونثرهم وما وصلوا إليه من حضارة وترف عقلى وعمق فى التفكير ، هذا العمق الذى جعلهم ينتجون الفلسفة كما جعلهم ينتجون بحوثا مختلفة فى الاجتماع والسياسة والأخلاق. وقد بدأ النقد عندهم بَدْءاً ساذجاً ، ثم أخذ يتعقد شيئاً فشيئاً حتى أخذ شكله النهائى عند أرسطو . ونستطيع أن نتبين أولى صُوره فى ذلك الجهد الخصب الذى كان يبذله الشعراء القدماء فى أناشيدهم وملاحمهم فى أثناء عصر البطولة والأساطير ، فقد ظلوا يجوِّدون فى ألفاظهم وأوزانهم وسَرْد أقاصيصهم ، حتى استطاع هوميروس فى منتصف القرن التاسع ق. م. أن ينهض بنظم ملحمتيه : الإلياذة والأوديسا فى أسلوب مرن ولغة مصقولة بلَغ بهما حدَّ الكمال . وهما بدون شك ثمرة تهذيبات وتحسينات كثيرة انتهى بها هوميروس إلى هذا الإتقان البارع لفنه . غير أن هذا الضرب من النقد ضرب إنشائى يتضمنه إنشاء الشعر ، وليس من النقد بالمعنى الدقيق لكلمة نقد ، ونقصد النقد الذى يقوِّم ويقدِّر ما للنص الأدبى من قيمة فنية، فيُزْرى ويهجِّن أو يتَقَبَّل ويستحسن ، وبعبارة أخرى النقد الذى يتجاوز فيه الناقد درجة الشعور إلى درجة التفكير فى الشعور ومعرفة الأسباب التى من أجلها يَرْضى عن قصيدة أو يسخط عليها . ولا نلبث أن نجد ضرباً آخر من النقد على ألسنة الرواة الذين كانوا يروون للناس أشعار هوميروس وأشعار هيسيود الذى عاش بعده بنحو قرن واتخذ حياة الفلاحين وأعمالهم موضوعاً لأشعاره ، فقد كانوا يُصْلحون فيما يروونه من أشعارهما ، فيهذبون ألفاظها وعباراتها ، وقد يضيفون إلى ما يروون بعض المقطوعات ، وقد يضيفون بعض الملاحظات البيانية معتمدين على ذوقهم وحسِّهم الأدبى وما فطنوا إليه من صور الفصاحة والبلاغة . وهذا الصنيع هو الخطوة الأولى فى النقد بمعناه الحقيقى الذى يحاول أن يزن النص الأدبى ويصوِّر قيمته . وما زال هؤلاء الرواة يقومون بذلك حتى دُوِّنت هذه الأشعار فى القرن السادس ق.م. وكان هذا التدوين خطوة ثانية فى النقد

إذ اقترن به بحث النصوص وتحقيقها واتخاذ هذا البحث والتحقيق وسيلة للتمحيص والتدوين .

ونحن لا نصل الى أواخر القرن السادس ق. م. حتى يرقى الشعر اليونانى رقياً واسعاً ، فيظهر الشعر التمثيلى ويأخذ شعراؤه المشهورون فى الظهور . وليس يهمنا أن نتعقب نشأة هذا الفن فى أعيادهم الدينية وتطوره إنما يهمنا ما كان يرافقه من مسابقات تُعَدُّ صورة من صور النقد ، فقد كان الشعراء الممثلون يتقدمون بمسرحياتهم ويُختار منهم ثلاثة لتمثيل روائعهم أمام الجمهور ، فإذا وقع الشاعر من الجمهور موقعاً حسناً صفّق له وأتى من الحركات ما يدل على استحسانه ، وإذا وقع منه موقعاً سيئاً صفّر له وأتى من الحركات ما يدل على إزرائه . وكان هناك محكّمون يحكمون بين الشعراء الثلاثة فمن حكموا له بالسبق فهو المجلّى صاحب الجائزة الأولى ويليه الثانى صاحب الجائزة الثانية ، أما الثالث فمغلوب على أمره ولاحظّ له فى جائزة أو مكافأة . وهيأ ذلك لرقى حاسة النقد عند اليونان كما هيأ لرقى فن التمثيل ، وكان من آثاره أن تطورت المسرحية فلم تعد تقتصر على وصف حياة الآلهة وأنصاف الآلهة من الأبطال ، بل تعدت ذلك إلى وصف الحياة اليونانية وما كان يضطرب فيه اليونان من أحداث وأهواء وعواطف متباينة . وتناول شعراء التمثيل موضوعات الحياة الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأدبية بالنقد والتهكم واللاذع ، وقامت الملهاة عند أريستوفان فى القرن الخامس ق. م. بنصيب واسع فى هذه الحركة ، فندّدت بنظام الدولة وحكامها وسياستهم ، وتعرضت لكثير من المشاكل التى كانت تشغل بال الأثينيين وما كان يثيره الفلاسفة من شك فى الدين القديم. ولعل ذلك ما جعل أريستوفان ينظم ملهاة « السُّحب » وهى تصور نوعاً من الصراع بين الشعراء والفلاسفة ، فقد حمل فيها عليهم ومثّل سقراط منكرا للآلهة ينصر الباطل على الحق . ومرجع هذا الصراع أن الفلسفة أرادت أن تخضع لها العقل اليونانى وكان خاضعاً لآلهة الإلياذة وغيرها من شعر الملاحم القديم ، مما رددت أصداؤه فى الشعر التمثيلى ، فشككَتْ فى هذا الشعر جملة وما يصوره من حياة الآلهة ، ونشبت من جرّاء ذلك خصومة شديدة بين الفلاسفة من جهة وبين الشعراء والشعب من جهة ثانية ، أو بعبارة أخرى بين العقل الفلسفى الحديث وبين الدين القديم والشعراء والعامة ، فقد

أخذ هذا العقل يشككهم فى معتقداتهم ويتّهم عقول الشعراء وعلى رأسهم هوميروس ، فتصدى لهم أريستوفان فى ملهاة « السحب » يحمل عليهم حملة شعواء ناعياً عليهم فلسفتهم وكفرهم بالدين وإلحادهم بالشعر والفن

ومع ذلك فقد كانت المهزلة نفسها تتأثر بالفلسفة عند أريستوفان ، إذ نراها تجنح عن الموضوعات القديمة وتتناول مشاكل الحياة من دين واجتماع وسياسة تناولا يبدو فيه كثير من الشك والاتهام ، بحيث يمكن أن نرى فيها نمو التفكير الفلسفى عند اليونان وما ارتبط به من شك الفلاسفة والسوفسطائيين ، فقد أخذت تعرض لكل شىء بالنقد والشك حتى الشعر نفسه ، فقد نظم أريستوفان ملهاة « الضفادع » متحدثاً فيها عن الشعر والشعراء مظهرا مهارة منقطعة النظير فى اللعب بالألفاظ وعرضَ لكثير من المشاكل الشعرية ، وعلى رأسها مشكلة القديم والجديد ، متخذاً من إيسخولوس رمزاً للقديم ومن يوريبيد رمزاً للجديد ، فالأول يرى أن الشاعر ينبغى أن يعنى بالحدود الموضوعة والتقاليد المرسومة ، فيختار موضوعاً عظيماً من الآلهة والأبطال ويرتفع عن لغة الحياة اليومية إلى لغة القدماء ، أما يوريبيد فيرى من واجب الشاعر أن يستخدم موضوعات الحياة اليومية ولغتها . وأنكر عليه إيسخولوس هذا الرأى وقال إنه يحقّر لغة الشعر ويصله بموضوعات تافهة ، وهاجمه مهاجمة عنيفة لخروجه على أوضاع الشعر وتقاليده . وبذلك أثار أريستوفان فى النقد اليونانى مسألة القديم والجديد ، وقد استمد أحكامه من الشواهد والنصوص ، ومع تعصبه لإيسخولوس لم يتغاض عن عيوبه فى الأسلوب وما كان يستخدمه من ألفاظ تشبه الدوامات والصخور . وقد قرر على لسانه ولسان يوريبيد أن غرض الشعر التعليم وأن يجعل الناس خيراً مما هم .

كان هناك إذن منزعان فى الشعر : منزع المحافظين الذين يعنون بالتراث القديم فى الموضوع والأسلوب ومنزع المجددين الذين يحاولون أن يجددوا فى كل شىء حتى يتفقوا مع ذوق العصر وحتى يهيئوا للشعر تطوراً فى موضوعاته وأساليبه . وكأن اليونان لم يتركوا للمحدثين شيئاً ، فإذا كنا نلاحظ دائماً فى النقد الحديث منزعين أو مذهبين : مذهباً يحافظ على الأصول الموروثة ومذهباً ينزع إلى التجديد وفرض أصول جديدة فقد سبق اليونان إلى استشعار المذهبين جميعاً ، وطبّقوهما

فى شعرهما ونقدهما منذ القرن الخامس ق. م. فكان منهم من يحافظ — ويدعو إلى المحافظة — على التراث القديم ، ومنهم من يتحرر من هذا التراث ويدعو إلى الخروج عليه تمشياً مع روح العصر ومقتضياته . أما فكرة التعليم التى أثيرت فى الملهاة فمرجعها أن الإلياذة والأوديسا كانتا تعتبران كتاب اليونان المقدس ، ففيهما آلهتهم ودينهم وتعاليمهم ، ولذلك سنرى أفلاطون بعد قليل يناقش تعاليم الشعر ويحاول أن يصل بينه وبين الأخلاق . وقد اتفق إيسخولوس ويوريبيد فى أن واجب الشاعر أن يعلّم ولكنهما اختلفا فى مادة هذا التعليم فيوريبيد يرى أنه ينبغى أن يعلم العواطف الشعبية ويتصل بالجمهور ولغته اليومية ، أما إيسخولوس فيرى من واجبه أن يرتفع بالجمهور عن عواطفه إلى المثل العليا ، مُثُل المحافظين الذين يستمدون من القديم .

ونحن نلمس عند أريستوفان تطور النقد عند اليونان ورقيه ، فلم يعد مقصوراً على شىء من الإصلاح والتهذيب يتناول الشعر فى أثناء روايته أو تدوينه ، بل أصبح يثير مشاكل الشعر الأساسية ويجيب عليها ، فهو يبحث فى موضوعاته وأساليبه وأغراضه. وليس من شك فى أن ملهاة « الضفادع » وما عرضت له من نقد تجعلنا نعجب اليوم كيف استطاع اليونان فى هذا العصر المتقدم أن يعالجوا مسائل الشعر على هذا النحو فيصوروها فى مسرحياتهم ، والحق أن عقلهم كان زاخراً بالحكمة ، وكأن الفكر قد هَرِمَ عندهم ، فليس هناك موضوع فى الشعر أو فى السياسة أو فى الاجتماع أو فى الطبيعة أو فيما وراء الطبيعة إلا طرحوه للبحث والمناقشة .

وإذا تركنا الرواة والشعراء من أصحاب التمثيل وجدنا نقداً آخر ينمو نمواً واسعاً ، وقد انتهى بتأليف أرسطو لكتابيه « الشعر » و « الخطابة » ونقصد هذا النقد الذى كان يقوم به الفلاسفة من قَبْله فى تفسير الشعر وبحث قيمته الفنية وما يتضمنه من أفكار وعقائد . وقد بدأ هذا النقد منذ نشأة الفلسفة اليونانية ، فقد تناول الفلاسفة الميثولوجيا القديمة وناقشوا معتقداتها ودعوا إلى الانتقاض عليها . ولما كانت هذه الميثولوجيا ممثلة فى الإلياذة والأوديسا وأشعار هيسيود فإن نوعاً من النقد الفلسفى فى العقيدة أخذ يظهر تعليقاً على ما فى هذه الأشعار من أفكار ميثولوجية لا يؤمن بها الفلاسفة ، وفى أثناء ذلك كانوا يتعرضون لدرس الشعر القديم وشرحه والتعليق عليه ، متلوّمين هوميروس وهيسيود لما أشاعا من هذا الضلال والبهتان .

ونحن لا نصل إلى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م حتى ترقى شخصية العقل الفلسفى عند اليونان ، فتكثر الآراء ويكثر الجدل فى كل شىء ، ويظهر جماعة السوفسطائيين يعلمون الشباب طرق الفصاحة وكيف يستطيعون أن يتغلبوا على خصومهم بالحق وبالباطل وكيف يلعبون بالحجج الخلابة والألفاظ ودلالاتها ، وأثاروا مسائل كثيرة حول الإقناع الخطابى وصفات الأسلوب الجيد والألفاظ وسحرها وجمالها . وتعرضوا ، فيما تعرضوا ، للشعر وأوزانه ، فهيئوا بذلك لقواعد نقدية كثيرة . وإذا تركناهم إلى سقراط خصمهم الأكبر وجدناه لا يترك شيئاً يشبه أن يكون نظرية فى النقد ، والحكمُ عليه دائماً يعتوره شىء من النقص ، لأنه لم يخلّف آثارا مكتوبة ، إنما حكى تعاليمه أفلاطونُ تلميذه فيما كتبه من محاوراته الكثيرة حيث يعرضه علينا ويعرض أفكاره فى حواره مع خصومه من الفلاسفة والسوفسطائيين والشعراء . ومن الصعب أن نميز فى هذا الحوار بين آراء أفلاطون وآراء أستاذه ، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نلاحظ من صنيع أفلاطون وما عُرف من حوار سقراط مع معاصريه وعدم رضا الشعراء — وعلى رأسهم أريستوفان — عنه أنه كان يسألهم عن فنهم وما حذقوه من معرفة وحكمة . وقد صور ذلك أفلاطون فى الدفاع الذى حكاه عنه فى أثناء محاكمته ، فقد ذكر أنه بدأ الكلام بدون تنميق ، ثم أخذ يرد على خصومه من الفلاسفة والشعراء ، وأنكر أنه يتحدث عن الآلهة بسوء ، وقال إنه سأل الشعراء عما يعنون بأشعارهم ، فلم يستطيعوا جواباً ، بينما رأى كل مَنْ حولهم يستطيع الجواب خيرا منهم . فعرف أنهم مجرّدون من الحكمة وأن كل ما عندهم إنما هو موهبة أو وحى ، فهم مثل الأنبياء والكهنة ينطقون بالكلام البليغ دون أن يعرفوا ماذا يقولون . ولكن هذا لا يؤلف نظرية فى الشعر ولا وجهة واضحة ، وربما جاءه ذلك من أنه كان عمليًّا وأنه لم يكن يعنيه أن يضع فى الشعر نظريات ، فقد ترك ذلك لتلميذه أفلاطون .

ولم يترك أفلاطون فى الشعر كتاباً خاصًّا بحثه فيه بحثاً منظماً ، إنما ترك آراء منثورة فى كتاباته ، وخاصة فى محاورته المعروفة « إيون Ion أو عن الإلياذة » وما كتبه فى الجمهورية عن هوميروس وعن الشعراء والشعر عامة . وتشتهر كتاباته بطريقة الحوار التى أخذها عن أستاذه سقراط ، فقد كان سقراط يسعى فى الطرقات

والأسواق والمحافل العامة يسأل الفلاسفة والسياسيين والشعراء وغيرهم عن صناعاتهم ، ويناقشهم فيها متخذاً الحوار أسلوبه لما يريد أن يقنعهم به . ولم يكن يتخذ له مكاناً خاصاً للبحث والدرس بل كان يسير سيرة السوفسطائيين فى التجوال والتنقل ، ومثله من الصعب أن يخلف نظريات عامة فيما يبحثه ، لأن أبحاثه كانت تقوم على الاستطراد والانتقال من فكرة إلى فكرة ومن موضوع إلى موضوع فى غير نظام ولا نسق معين . أما أفلاطون فاتخذ لأبحاثه أحد الملاعب فى أثينا ، وكان ينسب إلى أكاديموس أحد أبطال اليونان القدماء ، فسميت مدرسته باسم الأكاديمية وكان يعلم فيها تلاميذه عن طريق الحوار ، بالضبط كما كان يصنع سقراط ، إلا أنه حوار مقيد بأشخاص معروفين وتلامذة متصلين بالأستاذ والدرس ، فأتاح له ذلك تنظيم بحوثه كما أتاح له كتابتها فى هذا الحوار الذى يمكن أن نلاحظ أنه لم يكن تراث سقراط وحده ، بل كان تراث العقل اليونانى القديم ، إذ نرى بذوره الأولى فى الإلياذة ، وقد اتسع به فن التمثيل ، ومنه انتقل إلى الفلسفة والفلاسفة ، وكأنما كان الحوار تعبير العقل اليونانى فى تلك العصور .

ونرى أفلاطون فى محاورته « إيون أو عن الإلياذة » يردد على لسان سقراط أن الشعراء ينظمون شعرهم عن وحى وإلهام ، وكما أن الراقص حين يرقص يخرج عن دائرة عقله الحقيقى كذلك الشعراء حين يؤلفون أشعارهم ، فالشاعر كائن مجنح مضيء مقدس ، ليس له ابتكار ولا خلق ، إنما كل ما عنده إلهام . وتقرر المحاورة أن شارح الشعر وناقده مثل الشاعر لا يصدر فى عمله عن عقله ، إنما يصدر عن ضرب من الإلهام ، فهو يتأثر ويحكى تأثره غير معتمد على منطق أو عقل . ومضى أفلاطون فى الجمهورية يهاجم الشعراء ، إذ وجدهم لا يتفقون مع فلسفته ومدينته المثالية وتعاليمه ، فلم يتحرج من أن يضع إكليل الغار على رءوسهم ويطردهم خارج مدينته ما داموا لا يمثلون ما يريد من الفضيلة . وبذلك حكم الأخلاق — شأن معاصريه من الإغريق — فى الشعر ولم ينظر إليه من وجهة جمالية ، وإنما نظر إليه كشىء يتعلمه شباب مدينته المثالية أو مدينته الحديثة ، ورآه لا يبعث على المثل الأخلاقية إذ يعرض الآلهة متنازعين امتلأت قلوبهم بالحقد والشر ومحبة سفك الدماء ، كما يعرض الأبطال متخاصمين قست قلوبهم وامتلأت بالآلام والشهوات والعواطف

النزقة . وأدّاه ذلك وما أراد أن يتحرس به مدينته من آفات الضعف أن يحول بين الشعراء وبينها وأن يرفض شعرهم ، وهو رفض أخلاقى تعانق فيه الأخلاق السياسة حتى ينشأ أفراد المدينة على الأخلاق الفاضلة. وأكبر الظن أن مبعث ذلك عنده وعند معاصريه أن الشعر كان يُعَدّ من دعائم التربية فى عصره وكان الشعراء يعدون معلمين فناقشهم على هذا الأساس : أساس أن الشعر يُقْصَدُ به إلى خير الدولة . وهكذا لم ترتسم فى ذهنه ولا ذهن معاصريه النظرية القائلة بأن الشعر للشعر أو الفن للفن وأنه غاية فى نفسه ولنفسه ، فلا يقصد به إلى أخلاق أو سياسة أو دين.

واستمد أفلاطون من نظريته المشهورة فى المُثُل هجوماً آخر سدّده إلى الشعر ، إذ كان يرى أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر : دائرة المُثل والمدركات العقلية وهى دائرة الحقائق الكلية ، ودائرة العالم المحسوس أو الطبيعة وما يتصل بها من الإنسان وعواطفه وأحاسيسه، وكلُّ شىء فى هذه الدائرة الثانية محاكاة أو صورة لمثاله فى الدائرة الأولى ، ثم دائرة الفنون والشعر وكل ما فيها محاكاة وتقليد للدائرة الثانية ، فالفن شعراً وغير شعر ليس إلا محاكاة لمحاكاة أو صورة لصورة، وفى ذلك تخلفٌ واضح له عن عالم المُثل وبُعْدٌ بعيد . وكأنه لم يلاحظ أن الفنان لا يحاكى الطبيعة محاكاة طبق الأصل ، بل يكملها ويضيف إليها من عواطفه ومشاعره . وربما دفعه إلى ذلك أنه أراد أن يهدم الشعر لما فيه من انحراف عن الأخلاق الجيدة ، فأتاه من هذا الطريق يريد أن يشوّهه ويحطّ من قدره وقدر أصحابه . وتحدث فى بعض محاوراته عن الخطابة فلاحظ الفكرة التى دارت فى كتب أصحاب البلاغة والبيان عندنا والتى نظن ظنّاً أنهم نقلوها عنه ، وهى فكرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، فكلام الخطيب ينبغى أن يكون ملائماً لسامعيه . ومعنى ذلك أنه لا بد أن يعرف أحوالهم النفسية ، حتى يخاطبهم بما يتأثرون به ، وحتى يبلغ ما يريد من التأثير فيهم ، وكأنه يوجب على الخطيب المعرفة الدقيقة بعلم النفس ، فلا بد أن يعرف طبائع من يستمعون إليه ، حتى يطابق بينهم وبين كلامه كما يطابق بين كلامه وبين الموضوع الذى يتحدث فيه ، فيوجز حيث يحسن الإيجاز ، ويطيل حيث تحسن الإطالة

ويمضى أفلاطون فيخلفه تلميذه أرسطو ، وعنده يتخذ النقد اليونانى شكله

النهائى ونظرياته الأخيرة سواء فيما يتصل بدراسة الشعر أو دراسة النثر والخطابة وعمل أصول البيان . وقد عارض أستاذه فى كثير من آرائه لا عن تحيز أو تعصب ، وإنما بمقدار ما أداه إليه المنطق وما اتخذه لنفسه من قواعد فى البحث والدراسة ، إذ كان ينهج فى فلسفته نهج من سبقوه من الطبيعيين أمثال أنباذوقليس ، وبذلك انحرف عن نهج أستاذه الذى كان يشغف بنهج الرياضيين أمثال فيثاغورس . وقد تساءل فى مقدمة كتابه الحيوان هل نَدْرس أولا الخاص ثم نتحول إلى العام أو ندرس العام ثم نتحول إلى الخاص ، وبعبارة أخرى هل ندرس وفق الطبيعيين الذين يبدءون من الجزئيات الملموسة فيشتقُّون منها نظرياتهم بعد أن يكونوا قد رتَّبوها وصنَّفوها وعرفوا فصائلها وأنواعها ووظائفها وصفاتها ، أو ندرس وفق الرياضيين الذين يبحثون بحثاً نظريًّا مجردا ثم يعودون إلى الجزئيات فيطبقون عليها نظرياتهم وقد يكون لها ما يشخصها فى الواقع المحسوس وقد لا يكون ؟ واختار الطريق الأول لأنه أراد أن يكون عالمًا طبيعيًّا ، ورفض الرياضة وما جَرَّتْ إليه من أبحاث خيالية عند أفلاطون وفيثاغورس من قبله. وبذلك ابتعدت الرياضة عنده عن الفلسفة وعن أبحاث « اللوقيون » وهو الملعب الذى اختاره للدراسة فيه . ولعل من الطريف أن الفلسفة لا تزال إلى عصرنا الحديث تتردد بين هذين المنهجين ، ففى القرن الماضى كانت الغلبة للعلوم الطبيعية فى دراساتها واتجاهاتها ، وتغلبت فى هذا القرن العلوم الرياضية . فالعقل الفلسفى المعاصر تغلب عليه النزعة الرياضية ، بينما كانت تغلب النزعة الطبيعية على العقل الفلسفى للقرن التاسع عشر . وهذا نفسه نجده بين فيثاغورس وأنباذوقليس ، ثم نجده بعد ذلك عند أفلاطون وتلميذه أرسطو الذى كان يعجب بأنباذوقليس وطريقته إعجاباً شديداً . وبذلك لم تضلّ الفلسفة عنده فى أعماق ميتافيزيقية ولا فى نظرية المُثل الأفلاطونية .

وكان لأرسطو من نفاذ البصيرة ما جعل كثيراً مما صَوَّرَ به الحياة اليونانية فى الأخلاق أو الاجتماع أو السياسة أو الشعر أو النثر صالحاً لأن يطبَّق فى كل زمان ومكان ، فقد كان له حدْس غريب وموهبة فذة فى التعميم ووضع النظريات العامة . وهو لا يبارَى فى تنظيم ما يبحثه إذ يصنِّفه ويبوِّبه ويرتبه ترتيباً دقيقاً . وكان يُلقى محاضراته وهو يمشى بين تلاميذه ، ولذلك سُمِّيَ مذهبه الفلسفى مذهب

المشّائين ، ويظهر أنه كان يدفع تلاميذه دفعاً إلى مشاركته فى أبحاثه على نحو ما هو معروف عن كتابه فى السياسة . على أنه ينبغى أن نحتاط دائماً كلما ذكرنا كتاباً من كتبه ، إذ يظهر أنه ضاعت منها قطع مختلفة ، بحيث لم يبق منها فى أحوال كثيرة إلا أصولها ، وكثيراً ما ضاعت منها بعض الأبواب والفصول . وربما رجع ذلك إلى أنها كانت محاضرات ، وكثيراً ما يترك التلاميذ قطعاً من المحاضرة . وقد يرجع هذا إلى أنها كانت مذكرات كتبها هو لنفسه ، فلم يذكر فيها سوى المعالم البارزة التى سيتناولها بالشرح فى أثناء محاضراته وبحوثه. ويلاحظ هذا بوضوح فى كتابه عن« الشعر » ففيه فصول مبتورة ، وفيه تفصيل لأشياء تافهة وإيجاز لأشياء مهمة . وعلى الرغم من هذه العيوب يعرض علينا الكتابُ المعالم البارزة التى لاحظها أرسطو على الشعر . ولعل من الواجب أن نشير هنا إلى خاصة فى العقل اليونانى بعامة ، وهى الإيجاز والقصد الواضح إلى تصوير المعالم الأساسية فى الموضوع ، وكأنما الحياة لم يُصِبْها من التعقيد عندهم ما يجعل التعبير عن أى موضوع فيها غامضاً أو مبهما ، أو كأنما كان لديهم من عمق البصيرة ما يجعلهم يصورون الخطوط البارزة فى الموضوعات التى يعالجونها ، عامدين إلى ذلك ، غير متغلغلين فى تفاصيل دقيقة ولا متشعبين فى استطرادات غريبة . فالذى يهمهم دائما أن يُبْرِزوا الأفكار الأساسية فى الموضوع الذى يبحثونه، غير مشوبة بأفكار ثانوية أو أعشاب ضارّة من آراء غير مهمة ، حتّى تظهر خطوط الموضوع ومعالمه ناتئة نتوء الأشجار الكبيرة . وتلك الخاصة هى أهم شىء يجعل للكتابات اليونانية قيمة واسعة فكأن أصحابها كانوا يعرفون بحسّهم اللطيف المعالم الجوهرية فى شئون الحياة المختلفة من فلسفة وسياسة وفن . وتلك رسالة أرسطو فى الشعر لا تزيد صفحاتها عن نحو ستين صفحة من القطع الصغير ، ومع ذلك استمرت إلى اليوم يستمد منها نقاد المسرح والشعر كثيراً من آرائهم وأدلتهم .

وهذه الرسالة لا تبحث كل فنون الشعر التى ظهرت عند اليونان، وقد عرضت لمجموعتى الشعر الحماسى والشعر الهجائى بوصفهما خطوتين ممهدتين للشعر التمثيلى ، ومن الأولى تفرعت المأساة ومن الثانية تفرعت الملهاة . وقد تأخرتا عن أصولهما من الشعر كما يشهد بذلك التاريخ ، ومن ثم يرى أرسطو

أنهما تمثلان دوراً فنيًّا أرق من الدور الذى يمثله الشعر الحماسى أو شعر الملاحم والشعر الهجائى. ولعلهما من أجل هذا كانتا خليقتين بالحديث عنهما ، ومن ثَمَّ تحدث عن المأساة حديثاً واسعاً يكاد يشغل القسم الذى وصلنا من الرسالة ، وقدَّم لها بمقدمة عامة عن الشعر وأشكاله المهمة ، وما تمتاز به محاكاته كفن من فنون المحاكاة سواء فى وسائله وموضوعاته وطرائقه .

رسالة الشعر إذن عند أرسطو تكاد تقتصر على بحث واسع فى المأساة ، أما الملهاة فلم يصلنا ما كتب عنها فى الرسالة ، ويظهر أنه ضاع ، غير أن ضياعه لم يُضع علينا أن نفهم ما يريده أرسطو بالشعر وما يضعه له من قواعد . وربما كان من الأشياء التى تلفت النظر أنه حينما عرض لتقسيم الشعر إلى أنواعه ، بذوقه الطبيعى الذى يعنى بتقسيم الأشياء تقسيما دقيقاً إلى أنواعها وفصائلها وبمنطقه المشهور الذى يقفه على الحدود ، لم يتحدث عن الشعر الغنائى ، بل أهمله إهمالا . وأغلب الظن أن سبب ذلك ارتباط الشعر الغنائى عند اليونان بالموسيقى ، فهو لا يوجد بدونها ، بل هى حياته ووجوده وكيانه ، ولذلك لم يستطع أن يدخله فى أنواع الشعر العامة .

وهو يستهلُّ حديثه فى الكتاب بأن الشعر ضرب من ضروب المحاكاة ، وهى نفس اللفظة التى اعتمد عليها أفلاطون فى مهاجمته للشعر ، فهو عنده يحاكى الطبيعة والطبيعة تحاكى المُثل ، والمثل هى الحقيقة ، وإذن فقيمته تافهة لأنه يبعد عن الحقيقة بمرحلتين أو بثلاث . ولم يحاول أرسطو أن يرد على هذه النظرية مباشرة ، ولكنه جاء بما يهدمها هدْماً ، فقدمرَّبنا أنه لم يكن يؤمن بالأشياء الخيالية ولا بالأفكار الرياضية المجردة ، إنما كان إيمانه يقف غالبًا عند المحسوسات . ولذلك ذهب يعدُّ الشعر ضرباً من ضروب المحاكاة ، ولكنها ليست المحاكاة التى تطابق الأصل تمام المطابقة ، وأيضاً فإن الطبيعة لا تحاكى شيئاً وراءها . وصوَّر كيف أن محاكاة الشعر للطبيعة تبدِّل وتغير فيها ، واستعان فى بيان ذلك بتقسيمه للفنون عامة ، فكلها تحاكى الطبيعة كما قال أفلاطون إلا أنها تنقسم قسمين ، قسمًا يحاكيها باللون والشكل وهو التصوير والنحت وقسمًا يحاكيها بالصوت وهو الرقص والموسيقى والشعر . وهذا التقسيم نفسه نوع من المهارة فى الردّ على أفلاطون ، فالشعر إذا قيس بالفنون

لا يقاس بالتصوير الذى قد تظهر فيه شُبْهة المحاكاة المطابقة للأصل، إنما يقاس بالرقص والموسيقى . ونحن نعرف كيف يغاير الراقص والموسيقار فى محاكاتهما للطبيعة، وعلى شاكلتهما يغاير الشاعر فى محاكاته . ومعنى ذلك أن الشعر ليس محاكاة متخلفة عن محاكاة أخرى أو محاكاة بالواسطة لفكرة المُثل، هو محاكاة ولكنها محاكاة للطبيعة ، تقف عندها ولا تتعداها إلى شىء وراءها . وهى ليست محاكاة آلية، إذ فيها تظهر مواهب الشاعر وأفكاره وخيالاته كما نقول نحن الآن، أو هى محاكاة تماثل محاكاة الرقص والموسيقى كما كان يقول أرسطو .

وتقدّم أرسطو يتحدث عن المحاكاة فى الشعر ووسيلتها وموضوعها وطريقتها فلاحظ أن وسيلتها اللغة وما تمثله من نبرات وأوزان وقال إن الناس تعودوا أن يربطوا بين الشعر والنظم ، ولكن ليس كل نظم شعراً ، فنظمُ أنباذوقليس فى الفلسفة ليس شعراً ، لأنه يخلو من المحاكاة وهى صفة الشعر الأساسية وبدونها لا يكون شعراً ، أما الوزن فقد يشركه فيه سواه . وانتقل يتحدث عن موضوع المحاكاة فقال إنها أعمال الناس ، فالشاعر سواء فى الشعر الملحمى أو التمثيلى يحاكى أعمال الناس فى أسلوب قصصى ، أو بعبارة أخرى فى حكاية ، وهى حكاية تصور الطبيعة البشرية وتعرضها فى صورة خير مما هى أو شر مما هى أو مطابقة لها . والشعراء إما أن يصوروا الطبيعة الإنسانية خيراً مما هى أو شرًّا مما هى، وبعبارة أخرى إما أن يصوروا الناس خيراً مما هم أو شراً مما هم، وفى الحالة الأولى ينظمون الشعر القصصى ثم المأساة ، وفى الحالة الثانية ينظمون الشعر الهجائى ثم الملهاة. وقد عدّلت المأساةُ الحديثة عن هذا المبدأ ولم تحفل به ، فليس بضرورى أن يكون بطل المأساة فوق مستوى الناس، بل لعل من الواجب أن يكون صورة منهم ، ولكن أرسطو كان يشتق قواعده من المأساة اليونانية، وربما دفعه إلى ذلك رأيه فى محاكاة الشعراء وأنها ليست محاكاة طبق الأصل ، إذ يدخل فيها البناء الخيالى للشاعر الذى يبنى به عمله الفنى .

وخرج أرسطو من ذلك إلى الحديث عن طريقة المحاكاة ، فلاحظ أن أشعار الملاحم والمأساة فصيلتان لنوع واحد وتشتركان فى موضوع واحد هو أعمال الناس ، ولكنهما تختلفان فى طريقة محاكاته . فأشعار الملاحم تعتمد على وزن خاص تتقيد به ولا تحدّد بزمن معين، ولذلك كانت الملحمة تطول طولا مسرفاً ، بخلاف

المأساة التي تختلف عنها فيما يصاحبها من أوزان وأنغام وارتباط بوحدة زمنية قصيرة ، واتصلتْ بهذه الوحدة وحدة الحَدث التي لهج بها فى حديثه كما اتصلت بها وحدة المكان ، والإشارة إليها فى حديث أرسطو غير واضحة ، فكل ما ذكره أن المأساة لا تمثّل أعمالا وأفعالا تحدث فى أمكنة مختلفة. وكان يحكى بذلك صورة المأساة اليونانية ولم يكن يريد وضع قاعدة عامة للمأساة ، ولو أنه عاش فى العصر الحديث ورأى شكسبير وغيره من شعراء التمثيل الذين لا يرتبطون بوحدتى الزمان والمكان لما أشار إليهما فى بحثه . غير أن النقاد من بعده ، وخاصة هوراس ، تمسكوا بهذه الوحدات الثلاث ، وفهموا أنها أساس المأساة ، واستمر ذلك فى أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر فى فرنسا إلى أن خرج الأدباء من الدور الكلاسيكى إلى الدور الرومانسى ، فتداعت الوحدتان ، أما الأولى فساعد على تداعيها تقسيم المسرحية إلى فصول ، وأما الثانية فساعد على الإفلات منها إسدال الستارة على المناظر ، فقد أعطت الفترات التى بين الفصول المؤلفين الفرصة كى يغيروا فى الزمن كما أعطاهم إسدال الستارة الفرصة كى يغيروا فى المكان . أما وحدة الحدث فلا تزال قائمة ولا تزال أساسية فى الأعمال والآثار الأدبية عامة ، وقد أشار إليها أرسطو غير مرة فى أثناء حديثه عن شعر الملاحم ، فهى أساس عام فى الشعر جميعه على اختلاف أنواعه .

ونرى أرسطو يعرّف المأساة بأنها «محاكاة لحدث جدّى كامل ، ذات طول معين ، بلغة موقّعة ، تحدث متعة تختلف باختلاف أجزاء الحدث ، فى أسلوب مسرحى لا قصصى ، مثيرة الرحمة والخوف ومؤدّية إلى التطهير « Katharsis » منهما . وهو يبدأ تعريفه بذكر الموضوع ، وهو الحدث الذى يمثّل ، ويقصد به حوادث المأساة المتعاقبة ، ويطلب فيه أن يكون جديًّا له خطره ، حتى يثير الرحمة والخوف ، كما يطلب فيه أن يكون كاملا ، ويقصد بالكمال أن يكون مفسراً الحدث بجميع ما يقع له من ظروف. فالمأساة حدث كامل أو هى تفسير لحدث كامل جاد ، وهنا يظهر تفوقها على التاريخ الذى يذكر الحدث مفرقاً فى غير نظام محاولا أن يروى ما حدث ، أما المأساة فتروى ما يُحتمل أن يحدث ، فهى لا تحكى ما حدث وإنما تصوره فى صورته المثالية ، ومن أجل ذلك كان الشعر أكثر حكمة وفلسفة من التاريخ . وينتقل أرسطو فى تعريفه من الموضوع إلى

ما سماه وسيلة المحاكاة ، فالمأساة محاكاة فى لغة موقعة ممتعة. ووَصْفُ اللغة بأنها ممتعة يجعلنا نلتفت إلى أن فكرة المتعة بالشعر قديمة ، غير أن المتعة عند أرسطو مقيدة بفكرة التطهير. والجزء الثالث فى التعريف يتصل بما سماه طريقة المحاكاة إذ المأساة لا بد لها من مسرح ، وهى لذلك تأخذ شكلا تنفصل به عن الشعر القصصى أو شعر الملاحم. أما الجزء الرابع فى التعريف فأراد به غاية المأساة وأنه يقصد بها إلى إثارة عاطفتين مختلفتين ، وليس ذلك فحسب فإنه يقصد بها إلى تنقية هاتين العاطفتين : عاطفتى الرحمة والخوف من أدرانهما أو من ضعفهما وتضخمهما. وكلمة التطهير « Katharsis » التى رمز بها إلى هذه التنقية يختلف النقاد فى أصل معناها فيظن بعضهم أنها كانت تعبر عند اليونان عن فكرة دينية تتصل بطقوس عبادتهم ، ويظن آخرون أنها كانت تعبر عندهم عن معنى طبى هو التطعيم ومعالجة الداء بالداء. وأيا كان معناها فقد أراد بها أرسطو تنقية هاتين العاطفتين من أخلاطهما المتضخمة ، فهى تعالجهما على نحو ما تعالج الأغانى المثيرة بعض المرضى ممن عندهم انفعالات هائجة أو متطرفة ، بتأثير ماتؤديه من انفعالات مماثلة. وعلى نفس الشاكلة المأساة ، فهى تنقى عاطفتى الخوف والرحمة بتأثير مشاهدة المأساة التى تثيرهما. وبذلك نفهم ما علّقه على هذه التنقية من متعة وفائدة خلقية. ومن غير شك كان أرسطو يرد بهذه النظرية على أفلاطون وما زعمه من أن المأساة تجعلنا عاطفيين وضعفاء فأجابه بأنها تنقّى عواطفنا وتطرد ضعفنا ، وإذن فهى لا تتعارض مع الأخلاق بل تطهرها وتزكّيها.

وخرج أرسطو من تعريف المأساة إلى بيان أجزائها ، فقال إنها ستة : الحكاية والشخصية والفكر والمنظر المسرحى والعبارة والنغم الموسيقى وما يصحبه من إنشاد الجوقة. وتحدث عن الحكاية فتشدد فى وحدة الحدث وترابط الحوادث فى المأساة وتسلسلها بحيث يترتب بعضها على بعض ترتيباً يوضح الحدث ويجعله كُلاًّ تامًّا ، له فاتحة أو مبدأ ، ووسط ، وخاتمة أو نهاية. وأكد الحديث عن هذه الوحدة وما يُطْوَى فيها من ترابط وتسلسل ، فقال إنها أهم شىء فى المأساة وإنها تقوم منها مقام الروح من الجسد. ويظهر أنه تأثر فى ذلك بمنطقه الحاد الذى كان يأخذ نفسه به فى البحث وبما ذهب إليه فى الخطبة من أنه ينبغى أن يكون لها مبدأ ووسط ونهاية ،

والمبدأ لا يسبقه شيء يتلوه، على النقيض من الخاتمة التي تستدعي شيئاً سابقاً لها ضرورة أو احتمالا ولا تستدعي شيئاً يعقبها، أما الوسط فيستدعي شيئاً سابقاً له وآخر لاحقاً. فالمأساة كالخطبة في تأليفها العام، وفيما ينبغي أن يعمها من وحدة، على أن وحدتها ينبغي أن تكون أتم، وبعبارة أخرى ينبغي أن تكون وحدة عضوية، بحيث تتولد جزئيات الحدث بعضها من بعض لا أن تتعاقب متوالية يتلو بعضها بعضاً. ويقتضي ذلك أن لا يدخل في أجزاء الحدث أي أشياء عارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة فإن ذلك يَشُلُّ الوحدة، بل يهوي بها. وهي لا تتحقق لمجرد أنها تدور بأحداثها حول بطل واحد، فإن حياة الشخص الواحد أو البطل الواحد تجمع أعمالا لا يمكن نظمها في سلك وحدةٍ لحدث شعري واحد، ولذلك كان ينبغي في المأساة أن تختار جانباً من حياة البطل يكون عملا مسرحياً كاملا، لا أن تقصَّ كل حياته. وحتى الشعر الملحمي عند هوميروس لا يتعرض في الملحمة الطويلة لحياة البطل جميعها يقص أحداثها، بل يختار جانباً محدوداً منها، فالأوديسا مثلا لا تقص جميع أحداث أوديسيوس، بل تقص فقط مخاطراته في عودته من حرب طروادة. وهو نفسه ما نجده عند سوفوكليس في مأساته «أوديب ملكاً» فإنه وقف فيها عند فترة من حياته هي التي اعتلى فيها عرش طيبة وتزوج من يوكاستا، واكتشف أنه ابن لايوس الملك السابق وقاتله وأن يوكاستا أمه مما جعله يفقأ عينيه وجعلها تنتحر مؤثرة الموت على الحياة.

ولا بد لتمام الوحدة في المأساة أن يكون لها طول معين تقوى الذاكرةُ على وعيه بسهولة، وفيه يجري الحدث المسرحي خلال سلسلة من الأعمال الممكنة أو الحتمية التي تنتقل بالبطل من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة. وأيضاً لا بد لتمام هذه الوحدة أن تنتهي المأساة بحل واحد لأبطالها، وقد أشاد بالشاعر يوريبيد لأنه يختم مآسيه بحل واحد لأبطاله يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء، بينما أنكر على هوميروس تعدد الحل في الأوديسا، إذ جعل السعادة من نصيب أوديسيوس والشقاء من نصيب منافسيه فإن ذلك من شأنه أن يوزع مشاعر الجمهور. ووقف عند مجرى الوحدة في العمل المسرحي وتسلسل أجزائه فلاحظ أن الحكاية إما أن تكون بسيطة أو مزدوجة، والأولى هي التي لا يكون فيها تحول يجعل

السعيد شقيًّا عن طريق اللؤم والخساسة كما لا يكون فيها تعرف على أشخاص مجهولين بعلامات خارجيه أو جسمية ، والثانية هى التى يزدوج فيها مجرى الحوادث فتنتهى بحلول متعارضة تبعا لشخوصها . وأشار إلى أن التحول والتعرف ينبغى أن يتولدا من تكوين العمل المسرحى بحيث يتولدان من الوقائع تولداً ضروريًّا أو احتماليًّا . وآثرَ للتحول النوعَ البسيط لأنه يدعو إلى الألم ويثير الخوف والرحمة ، وتحدث طويلا فى هذا الجانب وما يُطوَى فيه من فواجع ، مشيراً إلى ما قد يحدث من عقد فى تسلسل المأساة ، غير أنه لا يطيل الحديث فى العقد لأن المأساة اليونانية لم تكن تُعْنَى بها فى جذب النظارة وتشويقهم ، أما العصر الحديث فيعنى بها عناية شديدة حتى يهيئًّا لها الحل فيما بعد وحتى تستثار الرغبة فى تتبع المأساة . ومهما يكن فقد وقف عندها وإن يكن وقوفاً قصيراً ، ولاحظ أنها تسبق الحلّ وأنها تستمر حتى الجزء الأخير الذى يحدث فيه التحول من السعادة إلى الشقاء ، فيبدأ الحل ، وتنتهى به المأساة . ويتحدث عن الشخصية فى المأساة ، فيلاحظ أن غاية المأساة ينبغى أن تكون خلقية فى جوهرها وأن أبطالها ينبغى أن يكونوا على خلق نبيل . وهنا يتفق ونظريته المشهورة فى الأوساط الخلقية وأن الخلق الفاضل يقع بين رذيلتين إذ أدّاه ذلك إلى القول بأن البطل ينبغى أن لا يكون خيِّراً خيِّراً محضاً ولا شريراً شرًّا محضاً ، حتى يكون تحوله من السعادة إلى الشقاء طبيعيًّا ، وأيضاً لو كان شريراً محضاً أو صرفاً لما بعث مصيره على الرحمة ولا على الخوف . وهكذا الفضيلة فى نظريته تقع بين رذيلتين ، وكذلك البطل فى المأساة ينبغى أن يكون وسطاً بين نقيضين . وهى فكرة نظرية ، أما من حيث التطبيق فمن الممكن أن يكون بطل المأساة شرِّيراً خالصاً أو خيراً خالصاً على نحو ما نجد ذلك كثيراً فى المآسى الحديثة .

أما الجزء الثالث من أجزاء المأساة وهو الفكر فقد أراد به القدرة على قول ما يمكن أن يقال مما تقتضيه الأحداث والمواقف المختلفة بحيث يكون الكلام طبيعيًّا خالياً من التكلف . وعناصر الفكر ثلاثة هى البرهنة والتفنيد وإثارة الانفعالات . والفكر بذلك يشمل الحدث المسرحى كله وأجزاءه التى ينبغى أن تكون ممكنة أو محتملة الوقوع حتى تكون محاكاتها صحيحة وحتى تتم بها استثارة عاطفتى الرحمة والخوف وتنقيتهما

من كل ما يتعلق بهامن أدْران . ومع أنه جعل المنظر المسرحى جزءاً من المأساة لم يُعْنَ به إلا عناية محدودة . وقد أشار إلى أن إيسخولوس حدّ من مهمة الجوقة وجعل الحوار هو الأساس فى المأساة مع إضافته ممثلا ثانياً ، أما سوفوكليس فأضاف ممثلا ثالثاً. ومضى يذكر أن المأساة تؤثر بدون تمثيلها ، فيكفى للتأثر بها أن نقرأها. وليس حقًّا ما ذكره من أن قيمة المأساة فى القراءة والتمثيل سواء ، فاللذة التى تحصل بقراءتها غير الأخرى التى تحصل بتمثيلها ، وأيضاً فإن الممثل الجيد يستطيع أن يعطيها لوناً وطعماً جديدين ، وبدون ممثلين موهوبين تموت المأساة ، فقد خُلقت أو وُجدت ، لتمثَّل لا لتقرأ. ومهما يكن فإن أرسطو لم يلتفت فى بحثه عن الشعر إلى العلاقة الشديدة بين المسرح والمأساة . وقد أشار إلى أن الجوقة تكملها ، وإن أصبحت تأتى على الهامش منذ إيسخولوس ، ومعروف أنها خرجت منها فى العصر الحديث ، ويظهر أنهم كانوا يدخلونها فى المأساة قتلا للوقت وإبقاء على التراث القديم فى نشأتها حين تحولت من الأغانى فى أعياد الآلهة إلى التمثيل .

وتحدث أرسطو عن العبارة فى المأساة وكيف أنها تُعْنَى بفنون البلاغة ، وعرض لأقسامها ومكوناتها من الألفاظ والحروف والمقاطع وأدوات الربط ، وأفاض فى بيان صفات الكلمات من ابتذال وغرابة ومجاز وبديع وطول وقصر . ولاحظ أن لغة الشعر تفترق عن لغة الحياة اليومية لأنها تتصل بالماضى وتعبر عن أحوال خارجة عن المألوف لا يؤديها الكلام العادى ، وقال إن لغة الشعر ينبغى أن تكون واضحة ، إلا أن هذا الوضوح ينبغى أن لا يتحول بها إلى ضرب من الابتذال ، ولعل ذلك ما جعل الغريب والمجازات والعبارات الطويلة تكثر فيها حتى تحول بينها وبين الابتذال وحتى تفصلها عن الحديث المألوف ، ولهذا كان يكثر فيها الكلمات الطويلة والموجزة والحوشية والمحرَّفة فى صور مختلفة . وكل هذا يؤكد به أرسطو الفرق بين أسلوب الشعر من جهة وأسلوب النثر من جهة ثانية ، فالنثر يعتمد على الوضوح التام ، ومن ثمَّ تكثر فيه الكلمات المألوفة مما يصله بلغة التخاطب اليومى .

ويتمُّ حديث أرسطو عن المأساة ، فيتحدث حديثا قصيرا عن شعر الملاحم أو الشعر القصصى ، ويقول إنه يشبه المأساة من حيث إنه محاكاة عن طريق القصص ، غير أن الشاعر يرويه ولا يقدمه عن طريق المسرح ، وأيضا فإنه يشبه المأساة من حيث اعتماده

على حدث قصصي واحد ، تطرد فيه وحدة تامة . فشعر الملاحم كالمأساة ينبغي أن يكون حدثاً قصصياً كاملا غير مجزأ، حتى يستوى كالكائن العضوى كُلاً تاماً ، وانظر إلى هوميروس فإنه لم يحاول فى الإلياذة أن يحيط بحرب طروادة كلها، ولو فعل ذلك لضل الطريق إلى تنسيق موضوعه ، إذ يكون واسع النطاق، ولا يمكن حَصْره لما يزخر به من شعب وحوادث متنوعة ، ومن أجل ذلك اكتفى بجزء واحد من الحرب وهو حادث وقعَ لأخيل بطل اليونان فى سنتها العاشرة إذ غضب لاغتصاب أجاممنون إحدى الأسيرات ، فصوّر فى الإلياذة هذا الغضب وما اتصل به من حوادث وظروف . وبذلك وضع اليونان وعلى رأسهم هوميروس أساس وحدة العمل الأدبى ، وجاء أرسطو فصوّرها وأحكم تصويرها، إذ جعلها وحدة عضوية دقيقة تتولد فى أثنائها أجزاء الحدث الشعرى وشدد فيها تشديدا . ونراه يدع هذا التشابه فى وحدة الحدث القصصى بين شعر الملاحم والمأساة إلى الحديث عن الخلاف بينهما ، فيلاحظ أن الملحمة لا يتحكم فيها طول خاص ولا زمن خاص وأن لها وزنها الذى يختلف عن أوزان المأساة ،وأيضاً فإنه لا يقترن بها تمثيل ولا حركات ولا إشارات مما يقترن بالمأساة . وتساءل أى الفنين أكثر جمالا وقيمة من الوجهة الفنية ، وحكمَ للمأساة بالتفوق على شعر الملاحم لما يصحبها من تمثيل يُضْفى عليها حيوية ، ولما يصحبها من تركيز إذلا تطول طول الشعر الملحمى وأيضاً فإن وحدة الزمن والحدث فيها أكمل وأتم، ولذلك كانت تثير عاطفتى الخوف والرحمة بأوسع مما تثيرهما الملحمة .

وهنا يختم أرسطو حديثه عن الشعر ، ويظهر أن الكتاب ُفقد قسم منه ، إذ إن حديثه فى أوله يدل على أنه سيتحدث فى تفصيل عن الهجاء وما تطور إليه من الملهاة ، ولكن الرسالة تنتهى بدون الحديث عن هذا القسم ، وأكبر الظن أنه ضاع ، وإن كنا نظن ظناً أنه لم يخرج فى حديثه عن الملهاة عن الأصول التى وضعها للمأساة وأنه ذهب فيها إلى أنها تطهر عاطفة الضحك أو السرور كما تطهر المأساة عاطفتى الرحمة والخوف .

وعلى شاكلة محاولة أرسطو لتقنين المأساة والشعر حاول أن يُقَنِّنَ للخطابة فى مؤلفه : « ريطوريقا » وقد درسها دراسة منطقية نفسية ، ووزع الحديث فيها على ثلاثة كتب كبيرة . أما الكتاب الأول فشغله بالحديث عن

تعريف الخطابة وأنواعها، وشغل الثانى بالحديث عن عواطف السامعين وانفعالاتهم، أما الثالث فشغله بالعبارة وخصائصها وتأليف الخطبة وترتيب أجزائها . ونراه فى الكتاب الأول يقسم الخطابة بالنسبة إلى السامع ثلاثة أقسام ، فهى إما سياسية أو حفلية أو قضائية، ويفيض فى الخطابة السياسية والغرض منها وهو المنفعة، ويعرّف المنفعة ويقسمها إلى مادية ومعنوية ، ويفرق بين منفعة لا غاية لها ومنفعة ذات غاية خاصة ، ويرى أن الخطيب السياسى ينبغى أن يعرف نظم الحكم والحكومات وتقاليدها حتى يستطيع الحديث فى الموضوعات السياسية . ويتكلم عن خطابة المحافل والأعياد التى تتملق مشاعر الجماهير ، ويقول إنه ينبغى للخطيب فيها معرفة الفضيلة والرذيلة حتى يمدح الأولى ويذم الثانية ، ويفصّل الحديث فى الفضائل . ويتحدث عن الخطابة القضائية التى تتجه إلى إظهار الحق ، فيتكلم عن الظلم وصوره واللذة التى يطلبها كل إنسان، ويبحث فى الاتهام ودواعيه وأسبابه، ويعرّف الجريمة، ويتحدث عن الجرائم ومخالفتها للقوانين ،ويلاحظ أن هناك نوعين من القانون: قانونا يُكْتَب وهو العدالة التى يضعها المشرّعون ، وقانونا غير مكتوب وهو يُصْلح ما فى القانون المكتوب من خطأ . ويفيض فى الحديث عن الجرائم وأنها قد تكون عمداً وقد تكون خطأ ، كما يفيض فى أعمال الإنسان واتصالها بسروره ومنفعته ، ويعرض لوسائل الإقناع وصور الاستدلال والبراهين ، وهو قسم منقول عن كتابه فى المنطق .

وينتقل إلى الكتاب الثانى فيتحدث عن صفات المستمعين وأحوالهم الوجدانية ويفصّل الحديث فى الانفعالات والعواطف المتباينة وطبائع الناس فى أعمارهم المتفاوتة وبالنسبة لحظوظهم المختلفة . وهو قسم يمكن أن يُعَدّ مقدمة لعلم النفس الحديث ، دفعته إليه حاجة الخطيب — فى رأيه — إلى معرفة الوجدانات المختلفة للسامعين حتى يستطيع التأثير فيهم . ونراه يتحدث عقب ذلك عن طرق الإقناع ويُسْهب فى الحديث عن الأقيسة المنطقية .

ويخرج أرسطو إلى الكتاب الثالث ، فيتحدث عن العبارة ، ويستهله بأنه ليس كافياً للخطيب أن يعرف ما يقول بل يجب أن يعرف كيف يقوله بطريقة جيدة . ويشير إلى أن الأسلوب ضرورى لإثارة العواطف وأن العناية به ضرورية فى الشعر والنثر جميعاً . ويذكر أن النثر تأثر بالشعر على نحو ما نجد فى خطابة

جورجياس ، ولكن ينبغي أن تفترق لغة النثر عن لغة الشعر وبخاصة فى استخدام الألفاظ الغريبة ، كما ينبغي أن يتوفر لها دائماً الدقة والوضوح والجمال . ونراه يقف عند غرابة الألفاظ فيقول إن الشعراء يأتون بهذه الألفاظ لتؤثر فى السامعين بغرابتها ، ولذلك كانت تكثر عندهم . ويفيض فى الحديث عن الحقيقة والمجاز والتشبيه ، ثم ينتقل إلى ترتيب الجملة ، ويتحدث عن جرْس الكلام ، ويقول إن لغة الخطابة تخضع لنوع من الموسيقى كالشعر فهى لا تخلو من إيقاع . ويلاحظ أن أسلوب النثر إما مرسل كما نرى عند هيرودوت فى كتابة التاريخ وإما مقيد بموسيقى وإيقاعات مختلفة ، ويعرض لما سماه « وضع الشيء تحت العين » ويدْخل فيه عنده ما تسميه بلاغتنا باسم « الاستعارة المكنية » وبذلك أبعد هذا النوع من العبارة عن المجاز . ويتحدث عن المبالغة وأهميتها فى تصوير الفكرة . وينتقل إلى الكلام عن مطابقة الأسلوب للموضوع ويلاحظ أن أسلوب النثر المكتوب غير أسلوب الخطابة ، وأن أساليب الخطابة تختلف باختلاف أنواعها من سياسية وحفلية وقضائية ، وهى جميعاً تأخذ بصفة من الأساليب المسرحية التى تؤثر فى عواطف السامعين ، وأهم أسلوب خطابى يحتاج إلى صقل هو أسلوب الخطابة الحفلية ، ويليه أسلوب الخطابة القضائية ثم أسلوب الخطابة السياسية . ويخرج من ذلك إلى الحديث عن تأليف الخطبة فيلاحظ أنها تتألف من ثلاثة أجزاء : مبدأ ووسط ونهاية ، ويقابل المبدأ وهو المقدمة الفاتحة فى الشعر والموسيقى ووظيفته الإشارة إلى غرض الخطبة ، وقد يُحْذَفُ هذا الجزء من الخطابة السياسية ، لأن الموضوع عادة يكون مألوفاً للنظارة . ويلى هذا الجزء العرْض وهو يتضمن الوقائع والإثبات ويلاحظ أن الاحتجاج بالسوالف المماثلة من أكثر البراهين إقناعاً فى الخطابة السياسية ، كما أن الإثبات بالأقيسة المنطقية أنسب للخطابة القضائية ولا بأس من الاعتماد على الحكم ذات المغزى الأدبى . وينصح فى الخطابة السياسية أن لا يتكلم الخطيب عن نفسه إنما يتكلم بلسان المصلحة العامة . ويتحدث عن الإشارات والحركات والأصوات ويقول إن الخطيب ينبغي أن يلائم بين صوته والموضوع الذى يتحدث فيه ، شأنه فى ذلك شأن الممثلين فى المسرحيات وتمثلهم للشخصيات التى يمثلونها . وأخيراً يتحدث عن الخاتمة ، وأنها ينبغى أن تستميل عواطف السامعين بما يسوقه الخطيب من

تلخيص لخطبته ، كأن يقول : « لقد أديت . وقد سمعتمونى . والحقائق ناطقة أمامكم » .

وقد أثّر هذا الكتاب فيمن جاءوا بعد أرسطو من يونان ورومان وعرب ، وخاصة قسمه الثالث الخاص بالعبارة ، وامتدّ هذا التأثير إلى العصر الحديث ، وإن كان يلاحظ أن أهمية هذا الكتاب ضعفتْ بالتدريج فى هذا العصر لاتجاه الناس إلى الناحية العملية فى الخطابة وعدم اهتمامهم بتعلم قواعدها ، أما كتاب الشعر فلا تزال له أهميته ولا يزال كثير من أحكامه يدور على ألسنة النقاد المعاصرين .

وقد سيطرت قواعد أرسطو وقوانينه فى الشعر والخطابة جميعاً على الرومان من بعده ، ومعروف أنهم لم يكونوا يتصورون الأدب إلا كما رأوه فى النماذج اليونانية ، وهم كذلك لم يكونوا يتصورون النقد إلا كما رأوه عند أرسطو ، فهم تلامذة اليونان ، وإذا كانوا قد قهروهم حربيًّا فإن اليونان قهروهم عقليًّا وفنيًّا ، ولذلك كان يقال منذ أوغسطوس إن روما فتحت أثينا سياسيًّا بينما فتحتها أثينا ثقافيًّا . وقد كتبوا أقدم مؤلفاتهم باليونانية ، إذ كان الجمهور الأعظم من الإمبراطورية الرومانية يتخذها لسانه حتى روما نفسها . على أن الأقاليم التى سارعت إلى الانعزال عن الإمبراطورية أو عن روما والتى استخدمت اللاتينية مثل إسبانيا كانت متأخرة فى الحضارة الرومانية وهى تقابل اليوم أمريكا الجنوبية فى العالم الأمريكى .

وعلى هذا النحو كانت الصبغة اليونانية تغلب على كل شىء فى روما ، بحيث يمكن أن يقال دائماً إن الإمبراطورية الرومانية كانت يونانية ولم تكن إيطالية ، أو كانت فصلا فى تاريخ اليونان . واستمر الأمر على ذلك إلى انتهاء القرن السادس الميلادى ، ثم فقدت المدنية الرومانية صفتها اليونانية فى اللغة والأدب وشئون الحياة المختلفة فقدانا امتد حوالى تسعة قرون أى إلى عصر النهضة . ولعل فى هذا ما يوضح لنا كيف نما النقد الرومانى نموًّا يونانيًّا ، فقد ظلوا يعيشون فى حدود ما كتبه أرسطو وأسلافه من اليونان لا يضيفون إليه شيئاً مذكوراً ، وحقًّا إنهم تركوا كتباً عدّة فى الخطابة والأدب ، ولكنهم لم يضعوا نظرية جديدة فى النقد يمكن أن نسميها النظرية الرومانية ، بل دائماً نجدهم يدعون إلى التمسك بنماذج اليونان فى نقدهم وأدبهم جميعاً ، نجد ذلك عند «شيشرون» خطيبهم المشهور وعند «كوينتليان» وغيره ممن بحثوا فى الخطابة ، ومن المحقق أنها ازدهرت عندهم ولكنهم لم يضيفوا شيئاً ذا بال إلى ما

سبقهم إليه اليونان ، وما سبقهم إليه أرسطو خاصة . وقد ألف هوراس فى القرن الأخير ق. م. منظومة فى فن الشعر كان لها تأثير واسع فى القرون التى تلته ، وبخاصة فى العصور الوسطى ، لأن هذه العصور لم تستطع الاتصال بأرسطو مباشرة ولا بغيره من اليونان الأقدمين ، إنما اتصلت بهم عن طريق هذه المنظومة التى لُخِّصتْ فيها آراؤهم وآراء فيلسوفهم أرسطو . وأهم شىء يلفت النظر عند هوراس أنه كان يدعو للتمسك بالنماذج اليونانية دائماً ، وهو الذى أشاع تلك النظرية التى طالما تناقش فيها النقاد وهى أن غرض الشعر أن يثقف ويمتع ، وقد استمدها من أرسطو وما ذهب إليه من فكرة التطهير وما يعقبه من راحة . واشترط فى المسرحية أن لا تزيد عن خمسة فصول وأن لا يشترك فى حوارها على المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين فى وقت واحد ، وأن تخدم الجوقة المصاحبة لها بأناشيدها غرضها ، وأن لا تجرى الحوادث المثيرة كالقتل مثلا على المسرح ، بل يكتفى بقصِّها عليه . وتلك الشروط كلها إنما التقطها التقاطاً من كتاب الشعر لأرسطو ، وأضاف إليها فكرة الوحى والإلهام . وقد فُهم من كلامه بسبب ما فى أسلوبه الشعرى من ضيق أنه يتمسك تمسكاً شديداً بقانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان والمكان والموضوع ، وتبعه الكلاسيكيون فى إيطاليا وفرنسا يلتزمون هذه القواعد جميعها إلى أن ظهرت الحركة الرومانسية. والغريب أنه لم يودع ذلك كتاباً إنما أودعه قصيدة ، ولذلك خرجت أفكاره كالحكم فى جمل قصيرة موجزة ، ولم تنتظم فى فقر وفصول على نحو ما انتظمت فى كتاب الشعر لأرسطو .

وربما كان أهم أثر خلَّفه العصر الرومانى اليونانى فى النقد هو كتاب « السمو » للونجينوس الذى عاش — على ما يبدو — فى القرن الثالث للميلاد وناقش الخطابة مناقشة واسعة ، ناثراً الكثير من الآراء والمقارنات المختلفة بين الأدب اليونانى والرومانى ، وأفاده ذلك من بعض الوجوه ، لأن أرسطو لم ير إلا النماذج اليونانية ، على أن الفرق بين الأدبين لم يكن واسعاً ، فإن النماذج الرومانية صيغت على مثال النماذج اليونانية ، ولكنه أدلى على كل حال بكثير من الآراء القيمة ، وقد ذهب إلى أن اللغة والفكر يُطوَى كل منهما فى صاحبه ، وقال إن الأدب يؤثر فى نفس قارئه وسامعه ، وإنه يُنْقل خلال وسيط هو الخيال . وكان من رأيه

أن واجب الأديب أن يدرس ، فإن الطبيعة لا تكفى وحدها لتكوينه .

وإذا تركنا الرومان إلى العرب وجدنا النقد عندهم فى العصرين الجاهلى والأموى ساذجاً فطريًّا يعتمد على الإحساس والذوق البسيط ، ثم يأخذ مع أوائل العصر العباسى فى الرقى والتعقد بتعقد حياتهم الاجتماعية والثقافية والفلسفية ، إذ أخذوا يناقشون مسائل البيان والبلاغة ويعرضون لجمال الأسلوب وجودته ورداءته . وتعاونت بيئات مختلفة على النهوض بالنقد ، أما اللغويون فحاولوا أن يضعوا الشعراء فى طبقات وفصائل حسب جودتهم الفنية ، وبحثَ الشعراء فى أداة تعبيرهم وصور التأنق فيها ، مما انتهى عند ابن المعتز إلى كتابه « البديع » الذى درس فيه محسنات الكلام ، وكان عمل المتكلمين أوسع دائرة على نحو ما يصور الجاحظ ذلك فى كتابه « البيان والتبيين » فقد ناقشوا نظرية البيان والبراعة فى الخطابة وسقطت إليهم نظرية أفلاطون التى تذهب إلى أن البلاغة إنما تدور حول مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ففسحوا لها فى أحاديثهم ، وأفاضوا فى فصاحة الألفاظ والملاءمة بينها وبين معانيها ، وتعرضوا لملكات الشعراء وقارنوا بين الشعر القديم والحديث . ولا نلبث أن نرى بيئة الفلسفة تحاول أن تشرِّع على هدى كتابات أرسطو مقاييس الجودة والرداءة فى الشعر والنثر جميعاً ، فيؤلف قدامة كتابه « نقد الشعر » ويؤلف هو أو غيره كتاباً فى « نقد النثر » وأثرُ أرسطو ونظرياته وقواعده واضح بيِّن فى الكتابين ، ومن الحق أن العرب فهموا فهما دقيقاً كل ما كتبه فى الجزء الثالث أو الكتاب الثالث من مصنفه فى الخطابة ، وهو القسم الخاص بالعبارة وصفاتها الأدبية ، وقد نمَّوْهُ نموًّا واسعاً . أما كتاب الشعر فلم يحيطوا بمعانيه إحاطة دقيقة لسبب بسيط وهو أنه دار على المأساة ولم يكن لديهم تمثيل ، ومع ذلك فقد سقطت منه آراء مختلفة إلى قدامة ومن جاء بعده من نقادهم . وقد انبثقت عندهم مقارنات كثيرة بين القدماء والمجددين ، ولم يلبثوا أن اتخذوا من البحترى رمزاً للقديم ومن أبى تمام رمزاً للجديد ، وألفوا فى الموازنة بين فنَّى الشاعرين على نحو ما هو معروف عن « كتاب الموازنة » للآمدى . وكان ظهور المتنبى بأسلوبه الخاص به سبباً فى أن يقارنوا بينه وبين أسلافه من العباسيين ، فكُتبت فيه وفى فنه رسائل كثيرة أهمها « الوساطة بين المتنبى وخصومه » . وفى أثناء ذلك تنمو دراسات إعجاز القرآن وبيان ما فى أسلوبه من جمال وروعة لا تتطاول

إليهما الأعناق، وينفذ عبد القاهر من خلال هذه الدراسات إلى وضع نظريتيه المشهورتين فى علمى المعانى والبيان . ثم تجمد الحياة العقلية والفنية عند العرب ويجمد معها النقد، ويتحول إلى تلك المتون والشروح الكثيرة التى لا تضيف للنقد ولا للبلاغة أى شيء ذا قيمة حقيقية .

ولعل من الواجب أن نشير إلى أن النقد العربى كان فى جملته نقداً عملياً يتصل بالجزئيات ولا ينفك عنها إلا قليلا، فقد كان محوره غالباً البيت والعبارة، ولم ينظروا فى الأدب أو الشعر نظرة عامة ، فقد شغلتهم النظرة الجزئية بحيث يمكن أن نقول إن نشاطهم النقدى كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص . ولا ننكر أنهم تركوا كثيراً من الأحكام العامة ، إلا أنها تجرى على ألسنتهم فى جمل مركزة ، وقلما حللوها . وقد نجدهم يشيرون إلى التأثر بالبيئة والعصر والثقافة ، أو يقارنون بين الشعراء أو بين شاعرين بعينهما ، ولكن هذا كله لا يتحول إلى نظريات نقدية ، وبالمثل ما نثروه من أقوال عن التأثرات النفسية بالكلام ، فكل ما يقولونه فى هذا الصدد لا يحللونه ، إنما هى ومضات خاطفة . ومن الصعب أن نجعل لهم فلسفة جمالية أو أن نجعل لهم نظريات نقدية بالمعنى الدقيق لهاتين الكلمتين ، وهذا طبعاً باستثناء عبد القاهر فى كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ، على أن صنيعه فى هذين الكتابين لا ينفصل كما هو معروف عن البلاغة . ومع ذلك فقد تركوا ملاحظات لا تكاد تحصى عن خصائص الكلمات والعبارات الأدبية ، بل لقد تركوا فى ذلك ركاماً هائلا ، يفيد فائدة جُلَّى فى تدريب الذوق على الأسلوب الفنى ، ولكنه ينتظم فى أبحاث البلاغة ، وقلما انتظم منه شيء فى أصول النقد أو فى الأدب ومكانته فى الحياة وكيف نحكم على نماذجه أحكاماً عامة بالجودة والرداءة ، وكيف نقارن بعضها ببعض وكيف نقومها ونعرف قيمها النفسية والاجتماعية والأخرى الفلسفية الأدبية . فكل ذلك لم يكن يدور بخلدهم ، إنما الذى كان يدور الملاحظاتُ الجزئية الكثيرة على الألفاظ والعبارات والأبيات المفردة . وقد أكثروا من كتب التراجم الخاصة بالشعراء ، مثل كتاب الأغانى للأصبهانى ، ولكنهم لم يخرجوها فى صورة نقدية واضحة المعالم ، وإنما هى نوادر وأخبار وأشعار لا ترجمة بالمعنى الحديث للترجمة ، ترجمة بينة القسمات والملامح .

وإذا انتقلنا إلى أوربا بعد عصورها الوسطى المظلمة لاحظنا أن النقد الأدبى يمر فيها بعصور ثلاثة : عصر النهضة وما يليه إلى نهاية القرن الثامن عشر، ثم القرن التاسع عشر، ثم قرننا الذى نعيش فيه . وامتاز عصر النهضة باستكشاف الأوربيين للآداب اليونانية والرومانية ، وسرعان ما تحولوا إليها يحللونها ويدرسونها ويذيعونها بين الناس ليقرءوها ويتمتعوا بها . وتصادف أن عُرفت المطبعة فأفاد إحياء الآداب القديمة ونشرها منها أجل فائدة ، فقد كانت هذه الآداب لا تُعرَفُ إلا فى بيئات محدودة ، هى البيئات التى تستطيع أن تنفق الجهد والمال لتحصل على مخطوطاتها ، فلما ظهرت المطبعة واتُّخذت أداةً لنشر الكتب أصبح الناس يقرءون الآثار اليونانية والرومانية فى أصولها الأولى . وأَسْفر ذلك عن صدام عنيف بين معانى هذه الآثار الوثنية وبين المسيحية وتراثها الأدبى الوسيط ، ونشأ عن هذا الصدام ثورة واسعة فى الأفكار تناولت فروعاً مختلفة من الحياة ، كان من آثارها ظهور حركات البروتستانت. وفى هذه الأثناء كُشفت أمريكا وحاولت أوربا استغلالها، فتعاون هذا الكشف لأقاليم جديدة مع كشف الآثار اليونانية والرومانية على إحداث تطور خطير فى الحياة الأوربية المادية والمعنوية فقد انبعثت فيها حياة عقلية خصبة. وسرعان ما تكاملت الرغبات لاتخاذ اللغات الشعبية بدلا من اللغة اللاتينية أداة للتعبير العلمى والأدبى . ومع أن القوم تحولوا هذا التحول فإنهم ظلوا يلتمسون مُثُلهم العليا عن الشعر فى حياة اليونان والرومان القدماء ، فهم غيّروا اللغة ، ولكنهم لم يغيروا مَثلهم الأعلى ، فظلت أصولهم وقواعدهم فى النقد هى نفس أصول أسلافهم المغرقين فى القدم من اليونانيين والرومانيين . وقد استطاعوا أن يتحولوا من صورة التمثيل البسيط الذى كان يمثَّل فى ظل الكنائس إلى صورته الفنية القديمة ، وقدسوا هذه الصورة بكل مافهموه من تقاليدها عند أرسطو وهوراس. وأظهر الأدباء فى إيطاليا وفرنسا تقيداً شديداً بها طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وكذلك كان الشأن فى إنجلترا إذا استثنينا عصر شكسبير فإنه لم يتقيد بقانون الوحدات الثلاث فى مسرحياته، وكذلك لم يتقيد بعدد الممثلين الثلاثة الذى ينبغى أن لا يزيد فى أثناء تمثيل المسرحية ، وأيضاً فإنه لم يتقيد برواية الأحداث الدامية على لسان الممثلين ، بل عرضها على جمهور النظارة ، غير أن من جاءوا بعده فى إنجلترا خضعوا للأوضاع الكلاسيكية وأصولها الدرامية .

وقد وقفتْ هذه الأصول كالعمد الراسخة فى فرنسا فى أثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر وبدا للناس أن من المستحيل أن تُنْقَض أو أن تهدم . على أن عوامل جديدة أخذت تظهر فإن حياة الأوربيين فى تلك الحقب لم تكن تماثل حياة اليونان والرومان ، إذ كان الصراع ناشباً بين الملوك والأشراف ، وبينما عاش اليونان والرومان فى نظم جمهورية كان الأوربيون يعيشون فى نظم ملكية ، وكانت حياتهم الدينية المسيحية تخالف حياة أسلافهم الوثنية ، فإما أن يغيّروا حياتهم الدينية والسياسية والاجتماعية إلى ما كان عليه آباؤهم الأقدمون وإما أن يلائموا بين حياتهم الأدبية والعقلية وحياتهم الحاضرة . وليس من السهل أن يغيّر الناس حياتهم وأن يعودوا إلى المعيشة فى الماضى البعيد ، فلم يكن بد من أن يثور العقل الأوربى على المثل اليونانية واللاتينية ، وظهر ذلك أولا فى الفلسفة بفضل بيكون وديكارت وبفضل الحركة العلمية ، فقد أخذ الفلاسفة يلاحظون أن كثيراً من آراء أرسطو غير صحيحة إذ تخالف الحقائق الواقعة التى يلمسونها والتى يُجرونها فى تجاربهم العلمية . وكان ذلك سبباً فى أن تنشأ عند الأوربيين فكرة نقد التراث القديم وما نثره فلاسفة اليونان والرومان من أحكام ، وكان لذلك صداه فى النقد الأدبى وفى النماذج الأدبية ، إذ أخذ الأدباء يفكرون فى عصورهم وفى أذواق الناس من حولهم ، وإن كنا لا نجد هنا ثورة عارمة كثورة الفلاسفة ، فقد ظلت كفة التمسك بالأصول الموروثة هى الراجحة ، ويدل على ذلك أكبر الدلالة أن الشاعر الفرنسى « كورنى » ألف مسرحية السيد (Le Cid) غير متقيد فيها بفكرة الوحدات الثلاث التى كان يتقيد بها غيره من الشعراء أمثال « راسين » معتقدين أنها إحدى قواعد أرسطو ، فثارت ثائرة النقاد عليه ، ولم ينفعه المجمع اللغوى الفرنسى حين احتكم إليه ، بل أيد ثورة النقاد .

ونمضى إلى القرن الثامن عشر فنجد منزعين واضحين فى النقد ، منزعاً محافظاً يمثله الأدباء والنقاد الذين كانوا يعكفون على قراءة الآداب القديمة ويتقيدون بما وضعه أرسطو للشعر من سُنن وقواعد ، ومنزعاً مجدداً يمثله المثقفون الذين يرون أن يعيشوا فى عصرهم ويرجعوا إلى ذوقهم فى أحكامهم الأدبية ، ولا يرون من الضرورى التقيد بما وضعته العبقرية القديمة فى الفن ، فلكل عصر عبقريته وآدابه التى تلائمه .

ومثّل هذا المنزع المجدد فى إنجلترا «توماس جراى» (١٧١٦ — ١٧٧١) الذى عُنى بالبحث فى آداب عصره واتجه بشعره نحو الطبيعة ، فكان مبشراً بميلاد صبح جديد هو صبح الرومانسية . أما فى فرنسا فمثله خير تمثيل «ديدرو» (١٧١٣ — ١٧٨٤) الذى دعا فى صراحة إلى أن يعتمد الأدباء على قرائحهم قبل أن يعتمد وا على سنن القدماء وتقاليدهم ، وذهب يشيد فى حماسة وانفعال وتأثر ، سواء فى موسوعته المشهورة أو فى كتاباته المختلفة ، بمن يخرجون على الأوضاع الموروثة أمثال « رتشاردسُن » و «ليلو» وغيرهما. ولابد أن نذكر فى هذا الصدد «مونتسكيو» (١٦٨٩—١٧٥٥) وكتابه روح القوانين ، الذى بحث فيه بحثاً مقارناً فى الحكومات والأخلاق والعادات عند القدماء والمحدثين جميعاً ، فلفت بذلك نظر المؤرخين والنقاد إلى الدراسات المقارنة . أما ألمانيا فازدهرت فيها حركة نقدية واسعة ، اتجهت فى بعض أطرافها نحو التجريد ووضع مقاييس الفلسفة الجمالية ، وإلى «بومجارتن» يرجع الفضل فى وضع الاصطلاح المعروف بالإستطيقا (Aesthetica) علَماً على هذا الضرب الفلسفى الجديد فى الدراسة الأدبية. وتقدم « ڤنكلمان » فكتب تاريخ الفن القديم ، واضعاً أسساً جديدة فى كتابة هذا التاريخ تتلخص فى دراسة أصوله فى السياسة والاجتماع والأدب. و «ليسنج» (١٧٢٩ — ١٧٨١) هو أكبر نقاد الألمان فى القرن الثامن عشر غير منازع ، فقد أخرج مع بعض أصدقائه صحيفة أدبية حمل فيها حملة شعواء على التقيد بالأوضاع والأصول الكلاسيكية . وأهم كتبه « لاوْكون » وفيه يقارن بين فن الشعر وفنى النحت والتصوير وكيف أن هذه الفنون تختلف فى التعبير وأداته ، وقد نثر آراءه النقدية الحرة الجديدة . ولا يقلُّ عن هذا الكتاب أهمية كتابه « الفن المسرحى فى هامبورج » وهو فيه ينقد هذا الفن نقداً عمليًّا فى تمثيله وما يمثلون من مسرحيات هزيلة ، مهاجماً للأصول التى يقوم عليها ومحاولا أن يضع له أصولا جديدة ، وقد شن هجوماً واسعاً على «ڤولتير» الذى كان يتمسك تمسكاً شديداً بالتقاليد اليونانية والرومانية فى مآسيه . وبذلك حاول أن يحطم المأساة الكلاسيكية الفرنسية وأن يرد الأدباء إلى حياتهم المعاصرة ليستقوا منها مادة مآسيهم على نحو ما صنع هو فى مأساته « مس سارا سامسون » . وخلفه «هردر» فوسع فى الدراسات المقارنة إذ وضع الفن الشعبى والقوطى فى مقابل الفن الكلاسيكى الذى وقف عنده ليسنج طويلا ،

دراساته ، وذهب يؤكد أن الشعر ثمرة غرائز مشتركة بين الأجناس جميعاً وأن أروعه ما كان بدائياً ينبع من صميم الحياة ، لا من صميم تقاليد موضوعة ، ويقصد الحياة البسيطة بكل ما فيها من بساطة وسذاجة وكمال .

وعلى هذا النحو أخذت موجة واسعة من النقد للقواعد الكلاسيكية تنمو فى القرن الثامن عشر ، وكان ينمو معها شك واسع فى كل ما أُثِرَ عن القدماء، مما أكسبهم حرية عقلية خصبة ، لم يلبثوا أن أحسوا معها بحاجتهم إلى الحرية السياسية ، حتى يتخلصوا من اضطهاد حكوماتهم الظالمة المستبدة . وسرعان ما انفجرت الثورة الفرنسية فى آخر هذا القرن ، فبدت للعيان قوة الفرد وشخصيته ، إذ فرض نفسه على النظام السياسى وعلى كل نظام عقلى وأدبى . وتطور الأدب بتأثير ذلك إلى منزع جديد هو منزع الرومانسية والرومانسيين الذين ثاروا على الأصول المسرحية الكلاسيكية وما كانت تتقيد به من قانون الوحدات الثلاث متخذين من شكسبير نبراساً لهم . وقد أخذوا ينحرفون إلى مجرى جديد يخالف مجرى الكلاسيكيين من جميع الوجوه ، فهم يعنون بالطبيعة وحياة أممهم الشعبية ، وهم لا يسرفون فى العناية باللفظ ، ولا ينصرون العقل ، وإنما ينصرون العاطفة والخيال .

وحدث حينئذ تطور واسع فى النقد . فقد خفتت الأصوات التى كانت تنادى بالرجوع إلى القواعد اليونانية والرومانية ، ولم يعد هنالك من يحكِّم هذه القواعد فى أعمال الأدباء وآثارهم ، بل لقد ثاروا ثورة عارمة ، ومن خير ما يصور هذه الثورة مقدمة «وردزورث» لديوانه «الحكايات الوجدانية المنظومة» وفيه نراه ينكر أن للشعر لغة خاصة به ، ويقول إن أجمله ما صيغ فى لغة بسيطة مألوفة كالتى يتفاهم بها عامة الناس فى الريف . وأنكر أيضاً ما يقال من أهمية الوزن فيه مؤكداً أن جوهره التعبير عن تجربة روحية عاطفية انبعثت من نفس الشاعر . ويكتب صديقه «كولردج» رسالته «سيرة أدبية» متخذاً من هذه المقدمة موضوعات رسالته ، ونراه يدعو إلى أن مهمة الشاعر أن يجعل الغريب غير المألوف معقولا مألوفاً . وأفاض فى وظيفة الشعر وأنه يستثير الروح الإنسانية بأكملها ويشيع فيها حيوية ونشاطاً وأنه يمزج الملكات العقلية بعضها ببعض عن طريق الخيال ، فهو الذى يتيح للمألوف ضرباً من الجدة وهو الذى يجمع بين العناصر المتنافرة بقوته السحرية . وفرّق بين

الخيال والوهم الذى يقوم على حشْد صور متباينة لا تربطها علاقة طبيعية . وقد كثرت عند الرومانسيين المقدمات التى تشرح اتجاهاتهم فى دواوينهم وآراءهم فى الشعر ورسالته ووظيفته .

وإذا كانت ألمانيا هى التى قادت النقد فى القرن الثامن عشر فإن فرنسا هى التى قادته فى القرن التاسع عشر ، فقد استعارت «مدام دى ستايل» من الألمان مبدأهم القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، وألفت على ضوء هذا المبدأ كتابها « الأدب فى علاقته بالنظم الاجتماعية » . وأخذ المؤرخون والنقاد جميعاً يتأثرون بهذا المبدأ فى كتاباتهم ومؤلفاتهم ، نجد ذلك عند « جيزو » فى كتابه « تاريخ المدنية فى فرنسا » وفى كتابه الثانى « تاريخ عام للمدنية الأوربية » إذ أخذ يحلل بناء المجتمع وتطور الجماعات فيه . ونجده أيضاً عند « ميشليه » فى كتابه « تاريخ فرنسا » وهو فيه يؤرخ للشعب الفرنسى متحدثاً عن بيئته ، ومسايراً له فى نشوئه وتطوره . وتناول فلمان (١٧٩٠ — ١٨٧٠) أقباساً من هذه الطريقة فدرس الأدب على ضوئها وردّه إلى عوامل المجتمع والسياسة والبيئة والنزعات الموروثة فى الجنس ، وطبّق ذلك تطبيقاً دقيقاً فى دراسة الأدب الوسيط وأدب القرن الثامن عشر ، فأتاح للمذهب التاريخى فى النقد أن ينهض . وفى الوقت نفسه كان نيزار (١٨٠٦ — ١٨٨٨) يدعو إلى إخضاع النقد الأدبى لقوانين ثابتة حتى يقضى على فوضى الأذواق ، وانبرى فى كتابه « تاريخ الأدب الفرنسى » يتخذ من مثل أعلى كوّنه فى ذهنه عن العبقرية الفرنسية مقياساً يقيس به جودة الأديب الفرنسى ورداءته ، فمن اقترب من هذا المقياس كان جيداً ومن ابتعد عنه كان رديئاً أو مسفّاً .

وكانت تتطور فى أثناء ذلك العلوم التجريبية : علوم الكيمياء والطبيعة تطوراً هائلا ظهر صداه فى الفلسفة الوضعية عند «كومت» وأضرابه . وسرعان مارأينا النقاد يحاولون أن يضعوا للأدب قوانين كقوانين العلوم التجريبية ، فالناقد لا ينبغى أن يكون أديباً فحسب ، بل هو أديب من جهة وعالم من جهة أخرى ، عالم طبيعى يبحث فى الأدب بحثاً طبيعيًّا على نحو مايبحث «كومت» فى الفلسفة وعلى نحو مايبحث علماء الدراسات التجريبية. وتصدى للنهوض بهذا الصنيع «سانت بيف» (١٨٠٤— ١٨٦٩) فدعا لدراسة الأدباء حسب أحوال طبيعتهم مبتدئاً بخصائصهم الجسمانية ،

ومتعقباً لهم فى حياتهم المادية والعقلية والخلقية وحياة أسرهم وكل من اتصلوا بهم وأذواقهم وعاداتهم وآرائهم ، وبعبارة أخرى دعا لدراستهم دراسة عضوية نفسية اجتماعية كما ندرس الثمرة فى شجرتها لنتبين خصائصها . فإذا استقامت دراستهم على هذا النحو وُضعوا فى مكانهم الصحيح من سُلَّم الأدب ، وأمكن أن يُصْنع معهم ما يصنعه علماء النبات إذ يرتبونه فى فصائل نباتية مختلفة ، فيرتَّبوا فى فصائل وطوائف حسب ما يَجْمع كل فصيلة وطائفة من مشابها ت وصلات . فبين الأدباء ما يميزهم فى أمزجتهم وشخصياتهم تمييزاً فردياً وما يجمعهم جمعا يتيح للنقاد أن يضعوهم بحسبه فى مراتب وعلى طبقات . وهذا هو ما نعتمد عليه فى استخلاص قوانين الأدب العلمية ، نستخلصها مما يشترك فيه الأدباء أو مما تشترك فيه فصائلهم على نحو ما يصنع علماء النبات والحيوان حين يقسمونهما إلى فصائل ، يضعون لها الصفات والقوانين . وبذلك أصبح النقد عند سانت بيف علْماً يمكن أن نسميه « التاريخ الطبيعى للأدب » ينقسم فيه الأدباء إلى أنماط ، وينتمى كل نمط منهم إلى فصيلة معينة لها معالمها وميزاتها وخصائصها . ومضى فى « أحاديث الاثنين » و « أحاديث الاثنين الجديدة » يدرس الأدباء أديباً أديباً ، ويوضِّح خصائص كل أديب ونمطه الذى يوضع فيه . فغدا الكتابان شبيهين أكبر الشبه بمؤلف فى التاريخ الطبيعى ، لا تُدْرَس فيه أنواع الحيوان أو النبات ، وإنما تدرس فيه أنواع الأدباء ويحلَّلون أديباً أديباً من جميع الوجوه ، يحللون فى صفاتهم الجسدية والعقلية وفى أسرهم ومجتمعاتهم وبيئاتهم والظروف التى أثرت فيهم وأدقِّ التوافه فى حياتهم وأصدقائهم وصلاتهم واللحظةِ التى بدأوا فيها أعمالهم الأدبية فلمعت أسماؤهم ، والأخرى التى بدأوا عندها يتحطمون ، إن كانوا قد اجتازوا مثل هذه اللحظة ، مع العناية بإبراز نواحى ضعفهم . وكما يحللون فى أصدقائهم ومن أثنوا على أدبهم يحللون فى خصومهم ومن أزروا على فنهم . وباختصار يحلَّلون فى كل مايتصل بهم تحليلا علمياً دقيقاً ، حتى يُعْرَفَ النمط الذى ينتسبون إليه فى شجرة الأدب الكبيرة معرفة تامة .

ولم يلبث أكبر تلامذته « تين » (١٨٢٨ — ١٨٩٣) أن خلفه على الطريقة ، فحوّلها إلى ضرب من الحتمية الجَبْرية على نحو ما تتصف به القوانين الطبيعية ، فإذا

كانت الطبيعة لاتعرف الخصائص ولا القوانين الفردية ، وإنما تعرف القوانين العامة الملزمة فكذلك ينبغي أن تكون قوانين الأدب ، قوانين تقوم على الحتمية الشديدة ، وتطبَّق على جميع الأفراد بلا استثناء . واتخذ ميداناً لبحثه «تاريخ الأدب الإنجليزى» ونراه فيه لا يهتم بالكتّاب والشعراء الإنجليز فى أنفسهم ، فالقوانين العلمية الطبيعية تنكر الفردية الشخصية لأنها قوانين عامة تطبَّق فى كل أمة وفى كل أدب . وانظر إلى قانون تحليل الماء إلى أوكسوجين وإيدروجين بنسب معينة فإن هذا القانون يَصْدق على كل ماء . وكذلك نحن فى الأدب ينبغى أن نضع القوانين العامة التى تطبَّق على جميع الأفراد . وما الفرد ؟ إنه جزء من أمته ، فيه كل خصائصها وعاداتها وملكاتها ، ولذلك ينبغي أن نردَّه إلى المؤثرات العامة التى تعمل فيه ، فَمَثَلُه مثل الشجرة ، نتيجة مباشرة للتربة التى نمتْ فيها وآتت أُكُلَها ، ولا بد لفهمه فهماً صحيحاً من الرجوع إلى هذه التربة التى أنبتته والعوامل التى نبت فيها وتغذّى فى أثنائها ، وهى عنده ثلاثة : الجنس فلكل جنس خواصه ، والبيئة فلكل بيئة ميزات إقليمية وجغرافية خاصة ، والزمان فلكل زمان ولكل عصر أحداثه وظروفه السياسية والاقتصادية والثقافية والدينية . وتلك هى قوانين الأدب الثلاثة : الجنس والبيئة والزمان ، وهى قوانين عامة كقوانين الطبيعة ، قوانين جَبْرية تَشُلُّ حرية الأديب الظاهرة ، إذ هو ينشىء ما ينشىء من آثاره وأعماله داخلها ، فهو أثر من آثارها ، أثر لا يتخلّف .

وأظهر «تين» مهارة رائعة فى تطبيق قوانينه الثلاثة على الأدب الإنجليزى ، ولكن النقاد لاحظوا أنه تجاهل الشخصيات الفردية فى الأدب ، إذ أنكر عنصر الأصالة فى الأديب الذى يجعله متميزا بين أبناء عصره ممن يخضعون لنفس القوانين فى أمته . ومن الخطأ البيِّن أن ينكر ناقد المواهب الفردية وأن يذهب إلى أن الأدباء عناصر متجانسة يماثل بعضها بعضاً على نحو ما نجد فى عناصر الطبيعة وكأنهم الماء فى النهر ، كل جزء منه يماثل الجزء الآخر . والحق أن قوانينه إنما تعرض العناصر المشتركة بين الأدباء فى أمة معينة وزمن معين ، وهى عناصر عامة إن أحاطت بأوساط الأدباء وأمكن تطبيقها عليهم فإنها لا تُحيط بأفذاذهم الذين يختلفون عمن حولهم ويتميزون من بينهم تميزاً من شأنه أن يجعلهم ناتئين فى مجتمعهم بمواهبهم التى ينفردون

بها عمن سواهم ، بل إن هؤلاء الأفذاذ أنفسهم لا يتشابهون فهم صنوف ، لكل منهم على حِدته أصالته وذاتيته وفرديته .

وبجانب هاتين المحاولتين فى وضع « التاريخ الطبيعى للأدب » نجد محاولة ثالثة عند «برونتيير» (١٨٤٩–١٩٠٦) وهى محاولة تقوم على نظرية النشوء والارتقاء التى أذاعها «دارون» فى تطور الكائنات العضوية ، وكأنما أعجب «برونتيير» بنقل «اسبنسر» لهامن العضويات إلى المعنويات إذ طبقها على الأخلاق والاجتماع ، فذهب هو يطبقها على الأدب والأدباء ، أليسوا من الكائنات الحية التى تخضع لهذا القانون هم وكل ما يصدر عنهم ؟ وإذن فينبغى أن نطبِّق هذا القانون على آثارهم تطبيقاً يصور لنا كيف نشأت الأنواع الأدبية ، وكيف نمت وتطورت من عصر إلى عصر متأثرة بعوامل البيئة والزمن ، وإن التطور فيها ليؤدى أحياناً إلى ظهور نوع جديد تتضح فيه – إذا تأملناه – بقايا نوع سابق . ومضى يطبِّق ذلك على أنواع ثلاثة فى الأدب ، هى المسرح والنقد الأدبى والشعر الغنائى ، متعقباً كل نوع من أصل نشأته إلى الصورة التى انتهى إليها فى عصره ، مسهباً فى العوامل السياسية والدينية والاجتماعية التى عملت فيه على مر العصور والأطوار . وقد ذهب إلى أن الشعر الغنائى الرومانسى لم يتطور عن شعر مثيل له أو شبيه به فى العصور السالفة ، وإنما تطور عن الوعظ الدينى الذى شاع فى القرن السابع عشر على نحو ما يتطور كائن عضوى إلى كائن آخر .

وليست هذه المحاولات العلمية فى وضع « التاريخ الطبيعى للأدب » هى كل ما ورثناه عن النقد الفرنسى فى القرن التاسع عشر فقد ثارت معارك حول فكرة الفن للفن ، حَمِىَ وطيسها مع ظهور ديوان « أزهار الشر » لبودلير (١٨٢١ – ١٨٦٧) وقد هيأت تلك المعارك لظهور مذهب الفن للفن لا لغاية أخلاقية أو اجتماعية أو دينية أو لأى غاية أخرى خارجية ، وإنما لغاية ذاتية واحدة هى التعبير عن النفس وأحاسيسها ومشاعرها ، فغايته الجمال وخلق إحساسات جميلة وأخيلة جميلة . ولم تقف هذه النظرية عند النقد ، فقد رافقها مذهب أدبى يسعى أصحابه من الشعراء إلى تغذية حاسة الجمال فى الأفراد وهو مذهب البرناسيين الذين نسبوا أنفسهم إلى جبل البرناس ، ذلك الجبل الذى تزعم الأساطير اليونانية أنه مأوى آلهة الشعر ومسكنهم .

وكان أصحاب هذا المذهب يسخرون من الشعر الرومانسي وما فيه من بكاء وألم ، ويتخذون من أساطير الشعوب البدائية مادة لشعرهم ، حريصين على أن يستوفى تعبيره كل ما يمكن من صور الجمال الفنى وأشكاله . وسرعان ما ظهر المذهب الرمزى الذى آمن أصحابه أن الغرض من القصيدة أن تنقل الحالة الوجدانية للشاعر عن طريق إيحاءاتها التصويرية والموسيقية . وفى رأيهم أن القصيدة لا تنقل معانى واضحة ، إنما تنقل معانى من الصعب التعبير عنها ، وما اللغة إلا رموز ، إلا أنها رموز قاصرة لا تستطيع أن تؤدى خوالج الشاعر المؤلفة من أحاسيس ومشاعر متباينة. وإذن فليستخدمها الشعراء ولكن لا كما تُستخدم فى الحياة العادية أو فى الحياة العلمية للدلالة على معان واضحة ، وإنما للإيماء بها والرمز عن معانيهم الغامضة التى لايستطيعون الإفصاح عنها بل يرمزون إليها بالأخيلة والصور الموسيقية .

ولا نُشْرف على أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حتى يضيق النقاد بإقحام الأدب بين علوم الطبيعة ، وبتلك المحاولات السالفة التى وقفنا عندها والتى حاول أصحابها أن يُحدثوا للأدب تاريخاً طبيعياً له قوانينه الصارمة ، فقد لاحظوا فروقاً كثيرة بين القوانين الطبيعية والقوانين الأدبية ، إذ الأولى ثابتة لا تتغير من عصر إلى عصر ، بل تعمل منذ القدم ، أما الثانية فمتغيرة ، تتغير وتتبدل من عصر إلى عصر ، تتبدل اتجاهاتها ، وتنشأ فيها مذاهب جديدة على نحو ما حدث فى القرن التاسع عشر ، فقد تعاقبت فيه المذاهب الأدبية فى شكل موجات متلاحقة من رومانسية إلى برناسية ورمزية . ولا بد فى القوانين الأدبية من الاستقراء بخلاف القوانين الطبيعية ، فنحن نستطيع أن نثبت القانون الطبيعى بتجربة واحدة ، نُجْريها على جزئية ونعمم نتائجها على بقية الأجزاء . وهذا لا يحدث فى الأدب فلا بد من استقراء جميع الجزئيات ثم استخلاص القانون الأدبى ، وهو قانون كثيراً ما يتخلف . وهذا هو معنى القديم والجديد فى الأدب ، وهو معنى ثابت فيه لايمكن نقضه .

ومن هنا ظهر نقاد لا ينفون نفياً باتاً ما استخلصه نقاد القرن التاسع عشر من قوانين الأدب وقواعده ، ولكنهم لا يجعلون ذلك كل ما يعتمد عليه الناقد فى حكمه الأدبى ، بل لا بد أن يعتمد على تأثراته الوجدانية الخاصة . ويمثل « إميل

فاجيه» (١٨٤٧ –١٩١٦) هذا المنزع النقدى الذى يعتمد على الأصول الموضوعة للأدب كما يعتمد على انفعالات الناقد خلال قراءاته للأثر الأدبى الذى يريد أن يحكم عليه. وظهر بجانب منزع «فاجيه» منزع ثان أكثر غلوا، إذ يرد أصحابه المقاييس العلمية فى النقد جميعها راجعين فى أحكامهم إلى أذواقهم وما يثيره النموذج الأدبى الذى ينقدونه من مشاعر وأحاسيس فى نفوسهم. ويمثل هذا المنزع «چول ليمتر» (١٨٥٣ – ١٩١٤) وقد طبقه فى مؤلفات له سماها «تأثرات مسرحية» صور فيها أحاسيسه فى أثناء سياحاته فى نماذج أدبية مختلفة. ووقف كثيراً فى تضاعيف وصفه لإحساساته وانطباعاته إزاء النموذج الذى ينقده يهاجم النقد العلمى أو المذهبى قائلا إن هذه القواعد التى يذكرونها ليست فى حقيقتها إلا انطباعات وتأثرات فردية سابقة، تحجّرت بمضى الزمن. وكأنه أراد أن يحيل النقد المذهبى نفسه إلى نقد تأثرى، حتى لا يكون هناك منهج فى النقد وراء منهجه.

ولم تعد تظهر فى هذا القرن العشرين محاولة جديدة لوصل الأدب بعلوم الطبيعة، فقد استقرّ بين النقاد أنه من الدراسات الإنسانية التى تتصل بالإنسان ونشأته وتطوره ونشاطه النفسى والاجتماعى، فَمَثَلُهُ مثل التاريخ والاقتصاد، وما به من قوانين إنما هى قوانين مُقْنعة، وليست قوانين جَبْرية ولا حتمية كقوانين الطبيعة. وليس معنى ذلك أن النقد خلّص من المناهج العلمية، إنما معناه أنه اتجه اتجاهات جديدة، إذ دُعمت الصلة بينه وبين العلوم الإنسانية وخاصة علوم الاجتماع والنفس، وظهرت فيه دراسات كثيرة تتجه إلى كل ما وصل إليه الدارسون فى هذه العلوم من نظريات وقواعد وقوانين.

ومعروف أن علم الاجتماع تشعبت قوانينه ونظرياته فى طبيعة المجتمع وتطوره وما بين طبقاته من صراع، وما يؤثر فيه من مؤثرات يرجع بعضها إلى الثقافة وبعضها إلى موروثات شعبية. وقد أخذ البحث فى هذه الموروثات يشغل علماء الاجتماع، واتسع به النقاد فى الآداب الشعبية وما تحمل من أساطير بدائية وذكريات شعائرية تتعمق فى القدم إلى العصر الفِطْرىّ للأمة، عصر الرّعْى والبداوة، الذى تنبثق منه حضارتها وكل ما أنتجت من شعر وفن.

وكان من أثر نمو الدراسات النفسية فى هذا القرن أن انعكستْ على الأدب

منها أضواء وأصداء كثيرة منذذهب « فرويد » إلى أنه تعبير مقنّع لرغبات مكبوتة ، وقَرن بينه وبين الأحلام ، وبالغ فجعله ثمرة مرحلة جنسية نفسية تمر بصاحبه ، وكأنما الأديب لا يجد ما يشبع رغباته المكبوتة فى حياته الحقيقية ، ومن ثم يعوّض عن ذلك بأدبه . وتلاه «أدلر» يكرّر الحديث عن مركب النقص وأثره فى الأديب وأدبه ، أما «يونج» ففسح للحديث عن اللاشعور الجماعى وأكد أن مردّ الأدب إلى الأساطير البدائية الموروثة عن عصور الإنسانية الأولى عن وعى أو عما يشبه الحلم ، وكأن الأديب تعبير عن الأسلاف وهذا اللاشعور الجماعى الذى يختزن ماضى الإنسان وميراثه العتيق عن أقدم عصوره. ومضى النقاد يفيدون من كل هذه الدراسات ، ومن كل ما جاء به علم النفس الفردى والجماعى والتجريبى من نظريات ، تتصل بسلوك الإنسان منفرداً أو فى الجماعة ، أو تتصل بأعصابه وغدده الصماء أو تتصل بمكبوتاته وعُقَده النفسية .

ونشأ عن هذا كله أن ظهر من يعللون للجودة والرداءة فى الأدب بالقيم النفسية ومدى التأثير النفسى فى القارئ ، فهذه القصيدة أجود من تلك لقيمة نفسية تحتويها لا لقيمة مادية أو جمالية . ومرد هذه القيمة أننا نعيش — فى رأى هؤلاء النفسيين — وقد تملكتنا أحاسيس ورغبات ودوافع لا عدد لها ، نخضع فيها لميول غريزية والعادات واعتقادات موروثة وأفكار عامة لا تكاد تحصى . فنحن عندهم أسرى لفوضى فى المشاعر والأحاسيس ، فوضى لا نهاية لها . وبمقدار ما ينظّم الأثر الأدبى هذه الفوضى تكون قيمته ، ونشعر بجماله وجودته ، فجودته ليست شيئاً ميتافيزيقيا مما يبحث فيه علماء الجمال ويرفعونه على أساسها عن عالم الحقيقة وعالم الخير إلى عالم تجريدى يتأملون فيه سابحين فى نظريات مختلفة مما أدى بكثير منهم إلى الفصل بين الشكل والمضمون . وأيضاً ليست جودته شيئاً خلقيّاً مما تحدث النقاد عنه كثيراً ، فالأخلاق قد تكون جزءاً فى بعض قيمه ، ولكنها لا تفسر كل قيمه ، ونحن لا نطلب فيه الأخلاق ، وإنما نطلب شيئاً عميقاً يُرْضى هذا الخضمّ من مشاعرنا وأحاسيسنا .

ومن غير شك نحن نلتقى فى هذا الخضم بالأخلاق وبالخدمات الاجتماعية التى يؤديها الأدب ، ولكن هذه الأشياء إنما هى جزء أو أجزاء فى دوافعنا العامة ، وليست كلّ هذه الدوافع ، ومن الخطأ أن نعتمد على أى جزء فيها ونجعله وحده مقياساً للأدب

نـصْدر عنه فى أحكامنا عليه، بل لا بد أن نعود فى هذه الأحكام لجميع الدوافع النفسية التى تجيش بها قلوبنا وقلوب الأدباء، وإنهم ليؤلفون بين عناصرها المتباينة تأليفاً يتيح لها ضرباً من النظام ، فإذا ألممنا بها عندهم راعتنا لا من حيث إنهم يثيرونها فينا فحسب ، بل من حيث إنهم يعيدون تأليفها فينا ، ويحدثون لها نوعاً من التساوق، نشعر إزاءه بضرب من التسامى النفسى ، وهو تسام أوسع من أن نقيسه بأى قيمة خلقية أو اجتماعية خاصة . وإذا كنا نتسامى فى سلوكنا العادى بمقدار تنظيمنا لدوافعنا الخفية الراسبة فى نفوسنا ، فكذلك الأدباء يتسامون ويتفاوتون فى درجات تساميهم بمقدار ما يحدثون فينا من تنظيم مماثل فى عواطفنا ونزعاتنا النفسية . وكل شخص يستطيع أن يلاحظ نفسه فيجده متقلبا بين حوافز وبواعث وغرائز لا حصر لها حتى كأنه يتغير من ساعة إلى أخرى، بل من لحظة إلى أخرى ، ولا بد لاستقامته من تذكر القوانين الإلهية والوضعية وتذكر العادات والأوضاع الاجتماعية . وكل هذه وسائل نلجأ إليها حتى ننظّم سلوكنا فى المجتمع . وإذا كنا نستريح للدين لأنه ينظّم جانباً من نزواتنا ورغباتنا المستكنة فى أعماقنا فكذلك نحن نستريح للشعر وغيره من ضروب الأدب ، لأنها جميعاً تقوم بوظيفة مماثلة ، وظيفة تنظيمية، إذ تقنع طائفة من دوافعنا كما يقنعنا الدين ، لا تقنع أو تنظّم أخلاقنا ،وإنما تقنع وتنظم عواطفنا وأحاسيسنا بما يكون فيها خلقيّاً وغير خلقى .

وعلى هذا الأساس يُرْضى الأدب فينا عند هذه الطائفة من النفسيين حاجات عميقة، أعمّ من أن تكون أخلاقاً أو غايات اجتماعية محدودة، فقد لجأت إليه الإنسانية من قديم ليكون وسيلتها إلى التعبير عن عالمنا النفسى الفسيح وكل ما يجرى فوق محيطه وفى داخله من أهواء ورغبات ونزعات ودوافع . ومقدرة الأديب إنما تظهر فى أنه يستطيع أن يسوّى من هذا العالم تجربة نفسية كاملة، تجربة قد تلتحم باتجاه خلقى نعيشه وقد لا تلتحم كما أنها قد تلتحم باتجاه اجتماعى نعيشه وقد لا تلتحم لأنها أوسع دائرة من أوضاعنا الخلقية والاجتماعية . إنها تجربة عامة يحاول صاحبها جاهداً أن يصور جانباً من البنيان الكبير للحياة النفسية الصاخبة ،وهى حياة تستمد من المجتمع ومن الأخلاق الصالحة والفاسدة ومن جميع العناصر التى تتداخل فى كيان حياتنا وتنطلق فى داخلنا ، نَعيها تارة ولا نعيها أخرى لأنها ترسب فى اللاشعور . وبراعة الأديب إنما

هى فى النفوذ إلى هذا كله وتجسيمه فى تجربته أو قل تنظيمه ، بحيث نستجيب إليه ونحس أنه يرضى فينا أعماقنا ، فلا نقرؤه حتى تسرى فينا هزة قوية لما أحاط به من دوافع واعية وباطنة إحاطةً شاملة .

ومنذ « بومجارتن » تتكاثر الأبحاث التجريدية فى الفلسفة الجمالية ، فقد بحث الفلاسفة طويلا فى الحقيقة الجمالية للفنون وهل الجمال ذاتى أو موضوعى ، وهل هو فى الجميل نفسه أو فى تصورنا عنه ، وما المقياس الذى نقيسه به ؟ ويقولون إنه الذوق ويتساءلون عن مكوناته وهل يمكن تعليله ووضع قواعد منطقية له كقواعد المنطق التى نقيس بها العقل ونميز عن طريقه بين الخطأ والصواب . ونقل « كروتشه » هذا التفكير الفلسفى الأدبى من نظرية أن الفن تعبير إلى نظرية أن التعبير فن وأنه لا يوجد فى الفن شكل ومضمون ، فالفن كائن عضوى ، والحياة العضوية ليس فيها شكل ومضمون أو قالب وموضوع ، إنما فيها كينونة واحدة ، ينمو فيها الموضوع والقالب نموًّا داخليًّا كما تنمو الكائنات الحية

وعلى ضوء هذه الدراسات الفلسفية الأدبية يحاول نقادٌ دراسةَ الآثار الأدبية دراسة عضوية ، يعرضون فيها لأجزائها وعباراتها عبارة عبارة ، ليتبينوا علاقة الألفاظ بمعانيها ومواقعها فى عباراتها ومواقع العبارات بعضها من بعض ، باحثين فى الصور والأخيلة والأوزان بحثاً عضويًّا ، مصورين ضرورتها لقوة الشكل والقالب وأن المعانى التى تحتويها تستوجبها ، وموضحين ما يمتاز به الأثر الأدبى من روعة وجمال. وعندهم دائماً أن القالب أو الأسلوب والموضوع أو المعانى شىء واحد ، وأن من المستحيل أن نفصل الصورة عن المادة ، فهما جميعاً كيان واحد تسوده علاقات عضوية حتمية .

ولا تزال ترتفع أصوات تنادى بدراسة الأدب من خلال أصوله وقواعده الموروثة فالأثر الأدبى ليس وحدة مستقلة قائمة بذاتها ، وإنما هو حلقة فى سلسلة طويلة ، وهو لا يتضح إلا إذا عُرفت مكانته ومنزلته من هذه السلسلة ، فلا بد أن يُقْرَنَ العمل الحديث بالأعمال السابقة ، إذ هو لا يَسْقط من السماء كالشُّهب بل هو نتيجة خبرة أدبية ، عملتْ فيها الأجيال التى سبقت عصره ، وهو لذلك لا بد أن يُقْرَنَ إليها حتى نعرف مدى حِسِّ الأديب بالتاريخ الأدبى من جهة ، ومدى

ما يعمله الأدب الماضى فى الأدب الحاضر من جهة أخرى. وأصحاب هذه الطريقة يؤمنون بأن الأديب ينبغى أن يكون واعياً للتيار الأدبى الكبير الذى تتدفق مياهه فى القديم والحديث على السواء ، أو بعبارة أخرى ينبغى أن يدرس مادة مهنته وصورتها على مرّ العصور وأن يتمثلها لا بحيث يفنى فيها فناء تامًّا ، فذلك بَوار وسقوط دون الغاية ، وإنما بحيث يشكِّلها تشكيلا جديداً فيه روحه وعصره وشخصيته . فهو يتلقّى ، ويلتحم ما يتلقاه بكيانه ، ويخرجه للناس شراباً مصفى مختلفاً ألوانه ، مثله مثل النحلة تدور على الأزهار ممتصّة لها ، ثم تُخْرِج ما تمتصه عسلا صافياً .

ولعل فى كل ما قدمنا ما يدل على اتساع ميادين النقد فى عصرنا ، وهى ميادين لا تتفاصل ولا تتقاطع ولا توجد بينها حواجز ، إذ كثيراً ما تتداخل وكثيراً ما يحاول بعض النقاد أن يفيد منها جملة أو تفاريق حسب مهارته وقدرته العقلية وطبيعته الانفعالية التى تحسن فهم الآثار الأدبية والاستجابة لها استجابة فنية وعاطفية . ومعروف أن هذه الآثار لا تكشف عن مكنوناتها ومخبآتها إلا لتلك الصفوة من النقاد التى تملك ذوقاً أدبيًّا رفيعاً وحسًّا ثاقباً لطيفاً .

بين التحليل والتقويم

رأينا النقد يبدأ عند اليونان بدءاً ساذجاً ، ثم يأخذ فى التعقيد شيئاً فشيئاً ، إلى أن تكونت فيه عند أرسطو نظرية واضحة المعالم . وأخذ منذ وُجد عندهم يعنى بتفسير الشعر تارة والحكم عليه بمقاييس اجتماعية أو فلسفية تارة ثانية . ومضى أفلاطون يزعم أنه فى مرتبة متخلفة بالقياس إلى الفكر والحكمة ، ولم يكتف بذلك فقد أعلن حملة صريحة على الشعراء، وأخرجهم من مدينته المثالية لما ينشرون من أخلاق سيئة تضرّ بالمجتمع السليم . وخالفه أرسطو فأفاض فى تحليل الشعر والمأساة خاصة ، ومضى يقول إن الشعر أكثر فلسفة وحكمة من التاريخ ، أما من حيث وظيفته وما قد يُظَنّ من أنه يبعث على الرذائل فليس بصحيح ، إنما الصحيح أنه يثير العواطف ويطهرها من أدرانها ، وهو لذلك ليس ضاراً ، بل هو نافع لما يجلب من هذا التطهير ، وهو أيضاً ممتع لما نجد فيه من راحة بهذا التطهير . ولخص ذلك هوراس فيما لخص من نظرية أرسطو عن الشعر ، فقال إنه يعلم بينما يمتع ، فهو نافع ممتع معاً .

وقد غلبتْ على النقد طوال العصور الوسطى فكرة النفع الخلقى التى أثارها الإغريق ، فالشعر ينبغى أن يصور الأخلاق الفاضلة حتى يتفق وتعاليم المسيحية ، وبذلك تقاس قيمته ويُفْصَلُ بين الجيد منه والردىء . وأكثرَ النقاد منذ عصر النهضة من الحديث عما يوفّره الشعر من المنفعة أو المتعة ، فهو يثقف أو يهذب أو ينقل الحقيقة أو يفيد فائدة خلقية ، فتلك وظيفته الأولى فى رأى بعض النقاد ، وفى رأى آخرين أنه يمتع أو يجلب ضرباً من اللذة أو النشوة أو يجلب ضرباً من المسرة . حتى إذا كان القرن التاسع عشر ارتفعت أصوات نقاد كثيرين تنادى بأن القياس الحقيقى للشعر هو الأخلاق وما يبعث من فضائل . وقابلتها أصوات أخرى تقول إن للشعر عالمه القائم بذاته ، وعلينا إذا أردنا أن نحكم عليه أن نرجع إلى مقاييس من داخله وطبيعته ، إنه شعر وليس أخلاقاً ولا ديناً ولا ثقافة أو بعبارة أخرى ليس أداة تعليمية . واحتدمت المعركة بين الطرفين وظهر فى فرنسا ديوان «أزهار الشر» لبودلير ، وصرخ كثيرون يقولون إن هذا الديوان وما يماثله وباء يجب على

المجتمع أن يقاومه ، كما يجب ذلك على الدولة . وانبرى كثيرون من النقاد يدعون إلى الفصل بين عمل الناقد وعمل رجل الدين أو رجل الشرطة ، إن الشعر تجربة ممتعة للخيال ، وهو ينقل لنا فى هذه التجربة الحياةَ الإنسانية بخيرها وشرها وطهرها وإثمها . ولا حرج على الشاعر فى ذلك لأن تلك وظيفته ، وتحكيم الأخلاق فى عمله إنما هو تحكُّم ، وأى أخلاق نحكّمها فيه ؟ لقد ثبت أن مقاييس الأخلاق تختلف من عصر إلى عصر ومن أمة إلى أمة ، فأى مقاييس نتخذها أساساً فى الحكم ، أنتخذ مقاييس مدرسة الرواقيين أو مقاييس مدرسة الأبيقوريين ؟ وهل نتخذ مقاييس الفطريين أو مقاييس المتحضرين ؟ إن هذا ينتهى بنا فى رأى هذا الفريق من النقاد إلى اضطراب شديد فى المقاييس الأخلاقية التى نحكم بها على الشعر ، وما الأخلاق والشعر ؟ إنها من عالم غير عالمه ، وقيمها غير قيمته . وقد مضى الشاعر الإنجليزى « شللى » يقول إن دعوى أن الشعر مناقض للفضيلة باطلة ، واستلهم نظرية أرسطو فى التطهير ، فقال إن الشعر يوسّع خيالنا ويوقظ عقولنا وينمّى أرواحنا بما يعرض لنا من تجارب الحياة التى تدفعنا دفعاً إلى إنسانية مثالية ، وهو يخدم هذه الإنسانية خدمة أروع من تلك التى يقدّمها الوعاظ ورجال الدين .

وظهر فى أثناء هذا الجدال المحتدم فى وظيفة الشعر والمقاييس التى نرجع إليها فى تقويمه مذهبُ الفن للفن ، فالشعر ليس له غاية وراءه لا خلقية ولا غير خلقية . وليس معنى ذلك أن أصحاب هذه النظرية أنكروا الأخلاق أو دعوا إلى أن تعم فى الشعر أخلاقيةٌ سيئة ، وإنما معناه أنهم ينكرون كل حكم على الشعر يستمد من شىء خارج عن طبيعته سواء أكان خلقاً أم ديناً أم ثقافة ، فالشعر مثله مثل أنواع الفن لا يهدف إلى أى ضرب من ضروب التعليم ، حقًّا قد يعلم ويهذب ويخدم الثقافة والفكر المعاصر والقضايا العادلة ، ولكن هذا كله خارج عن قيمته الشعرية التى تُرَدُّ إلى خصائصه الجمالية. وأكّد هذا المذهب البحث الفلسفى فى نظريات الجمال ، وما ذهب إليه أصحابه من أن العقل تحتله ثلاث قوى ؛ قوة التفكير التى تهدينا إلى الحقيقة وقوة الإرادة التى تهدينا إلى الخير وقوة الإحساس التى تهدينا إلى المتعة الجمالية بالشعر وغيره من الفنون . وبذلك فصلوا بين عالم الشعر وعالمى المعرفة والخير ، فالشعر لا يعطينا معرفة ولا خلقاً ، إنما يعطينا شيئاً يعلو على

عالمنا الحقيقى لسبب بسيط وهو أنه يقدّم لنا ضرباً من ضروب الجمال، وللجمال جوهره القائم بذاته، وهو جوهر ينبغى أن يُدْرَس دراسة منعزلة عن ضروب النشاط الإنسانى الأخرى ، حتى نفهم ما يرفدنا به من لذة وانفعالات جمالية ، وبهذه الانفعالات الجمالية الخالصة ينبغى أن نقوّمه ونقدره . وانتقلوا يحللون هذا الانفعال الجمالى ، فارقين بينه وبين الانفعالات العادية ، فهو من جنس مخالف لها ، وكما حللوا الانفعال بالجميل حللوا التقدير الجمالى للشعر وهل يرجع إلى الأسلوب أو المضمون أو يرجع إليهما جميعاً ، فليس فى الشعر أسلوب ومضمون أو لفظ ومعنى ، بل هو بناء عضوى متكامل لا ينفصم فيه المعنى عن اللفظ ، ولا يمكن تصورهما منفصلين على نحو ما ينفصل الإطار عن الصورة التى يحتويها ، فهما كيان عضوى واحد .

ولا يزال لهذه النزعة أنصارها فى عصرنا ، وخاصة عند من يتعلقون بدراسة النصوص الشعرية ومعرفة مواطن الجمال فيها ، وحين نقرؤهم لا نجدهم يفترقون فى شىء عن عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » إذ نراهم يحصرون همهم فى النص وعباراته يحللونها ويشرّحونها ويفحصونها من جميع الوجوه الجمالية أو البلاغية ، يفحصون الترابط فيها بين اللفظ والمعنى كما يفحصون الأخيلة والأوزان ، متسائلين هل أدّى الشاعر المعنى الذى أراده والغاية التى قصد إليها ، ويحاسبونه فى ذلك حساباً عسيراً ، يحاسبونه فى كل لفظة وكل عبارة حساباً منحصراً فى حدود قصيدته وحدود قالبها العضوى الذى تفرضه مادّتها الحية ، غير ناظرين غالباً إلى شىء خارجَ هذه الحدود، فهم قلما يفكرون فى صاحبها أو فى بيئته وواقعه الاجتماعى ومُثله الدينية أو الأخلاقية أو السياسية، وأيضاً هم قلما ينظرون فى صلتها بالتراث الأدبى السالف ومكانها منه وما أخذه صاحبها فيها عن أسلافه ، فكل ذلك قلما يَعْنيهم إنما تعنيهم القصيدة فى ذاتها، إذ هى كائن أدبى له شخصيته وله تعبيره المستقل الذى يعبّر عن تجربة فى الحياة بطريقته الخاصة ووسائله الجمالية المعيّنة .

وإذا تركنا هؤلاء النقاد إلى أصحاب المنهج التأثرى فى النقد وجدناهم ثائرين على وصل الشعر والأدب بصاحبهما وبالمجتمع والأخلاق ، إلا أنهم يمضون فيثورون

أيضاً على وصله بالفلسفة الجمالية . إن الأدب ينبغي أن لا يوصل أو توصل نماذجه بأى قانون أو قاعدة ، وحسبنا أن نتأمل فى هذه النماذج ونفرغ لهذا التأمل ونَصْدر عنه فى تحليلنا لها وفيما نسوقه من أحكام ، لا نستلهم فيهاسوى ذوقنا الأصيل وبصيرتنا النافذة وما شعرنا به وأحسسناه فى أثناء قراءتنا لها . ليس المقياس إذن فى تقدير الآثار الأدبية أن نرجع إلى قواعد الأدب الموروث عن القدماء ولا إلى قواعد أصحاب الفلسفة الجمالية ولا إلى المواضعات الاجتماعية أو الخلقية ، فتلك كلها أشياء تتبدل وتتغير من عصر إلى عصر ، وينبغى أن نبعدها عن عقولنا حين نحكم على أثر أدبى ولا نُبْقى إلا على شىء واحد هو قيمة تأثيره فى نفوسنا فتلك هى قيمته الحقيقية .

وهؤلاء التأثريون يُعَدُّون فى الواقع ردَّ فعل لطائفة من النقاد دعت دعوة قوية إلى أن يصبح النقد موضوعياً لا أثر فيه لشخصية الناقد ولا لأى إحساس له آخر أو معرفة أخرى ، فيَرْضَى عن أثر ويسخط على أثر ، وفيم الرضا والسخط ؟ إن عمله ينبغى أن يكون عملا علميا خالصاً ، وكما أن العالم الطبيعى حين يتحدث عن ظاهرة فى الطبيعة يقف عند وصفها ولا يتحدث إزاءها عن نفسه ولا يُصْدر عليها أى حكم بإطراء أو إزراء كذلك ينبغى أن يكون على مثاله مَنْ يدرسون الآثار الأدبية وينقدونها ، فمهمة الناقد يجب أن تقف عند الأثر الأدبى فى ذاته ولا تتجاوزه إلى بيان التأثر به .

وبين أصحاب هذه النزعة الموضوعية طائفة من النقاد تتقيد فى تقديرها للأثر الأدبى بالقواعد الموروثة ، وهى طائفة تستمسك بالماضى فى تقويم الآثار الأدبية العصرية ؛ ففى رأيهم أن للأدب نظاماً كبيراً ، وله علاقاته ونسبه التى تتميز بها وحداته ، ولا بد أن تكون تلك العلاقات والنسب بارزة فى الأثر الأدبى الجديد واضحة فيه تمام الوضوح فإن فقدها فقد قيمته الأدبية الصحيحة . ويبالغ بعض أصحاب هذه النزعة المحافظة عندنا فلا يقبلون إلا ما يتفق ونظام الأدب الموروث ، فإن شذَّ الأديب عن هذا النظام حرموه التقدير المنصف الصحيح . ومثل هؤلاء المسرفين فى التقيد بأوضاع الأدب القديمة ينبغى أن لا نأخذ بأحكامهم لأن الأدب لا يعرف الجمود على تقاليد وسُنن بعينها ، وتاريخه يشهد بذلك إذ يتطور من جيل إلى جيل فتظهر فيه المذاهب والمدارس الجديدة ، ويظهر فيه الأفذاذ من الأدباء الذين يعدِّلون فى قوانينه القديمة ، وقد يصوغونها بأعمالهم صياغة جديدة . ولا يتأخَّر بهم هذا

الصنيع ، بل يصعد بهم فى مراقى الأدب الرفيع ، على نحو ما نجد عند شكسبير إذ خرج على قانون الوحدات الثلاث فى مسرحياته : وحدة المكان والزمان والموضوع ، فكان ذلك من أهم أسباب مجده الأدبى . ومن أصحاب تلك الطريقة المحافظة مَنْ يتوسطون ويعتدلون ، فهم لا يحكّمون الأصول الأدبية الموروثة إلا بمقدار ، ويتركون للأديب حريته ، مكتفين منه بأن تَدْخل آثاره فى النظام الأدبى العام ، مبقين له على جميع الحقوق فى أن يغيّر ويبدل فى علاقاته مع هذا النظام ، بشرط أن يسود بين عمله وبينه ضرب واضح من الانسجام .

وكان من أثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة فى هذا القرن أن ظهر مقياس جديد هو مقياس الالتزام فى الأدب ، فالأدب ينبغى أن تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها ، بل إن هذا هو واجبه الذى ينبغى أن لا يتخلى عنه ، حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع . وهل الأديب إلا جزء من مجتمعه فعليه أن يشترك فى نشاطه وتوجيه وعيه عن صدق واقتناع ، حتى يثبت أنه جزء حى فيه ، يعمل على تقدمه إلى الإمام ، وإلا كان معْولا من معاول هدمه وعاملا من عوامل انتقاضه . وليس بصحيح أن الأديب من حقه أن يعتزل الجماعة ، بل الواجب أن يجنّد لخدمة أغراضها ، وحرى بالجماعة التى يظهر فيها أديب معتزل أن تتنكر له ولأدبه ، فهو طفيلى فيها رجعى ينبغى أن يؤخذ على يده . وعلى هذا القياس لا يُعَدُّ الأثر الأدبى جيداً إلا إذا هدف إلى ما يهدف إليه مجتمعه ، فإن انحرف عنه كان لغواً من الأدب وهذرا . ويتصدى لهذا المقياس الاجتماعى نقاد ، يقولون إن الأدب تراث إنسانى عام ، وينبغى أن لا تتحكّم فيه النظريات الفلسفية الجديدة ، ولا ما يقدمه من خدمات اجتماعية ، وكما أن الأطباء لا يسألون مَن يعالجونهم عن آرائهم كذلك النقاد ينبغى أن لا يسألوا الأدباء فى أدبهم عن دعوات خاصة ، إنما يسألونهم ويقيسونهم بصحة أعمالهم الأدبية وجودتها فى ذاتها كما يسأل الأطباء مرضاهم ويقيسونهم بصحتهم الجسدية ، وما قيمة الشعر إلا قيمة إنسانية ، وكذلك كل فروع الأدب ، فالآثار الأدبية كغيرها من ضروب النتاج الفنى تسد حاجة إنسانية تتعلق بالنفس وأحاسيسها ومشاعرها . على أن مثل هذا القول ينبغى أن لا يتحول بالناقد إلى ضرب من الرجعية يقاوم من خلاله التيارات الاجتماعية ، فالأدب

أراد أصحاب هذا القول أو لم يريدوا إنمـــا هو صورة لمجتمعه ، وكما يلبىّ حاجات إنسانية عامة يلبّى حاجات مجتمعه الخاص . ومن الخطأ أن نُحْدث بحجة الإنسانية والدعوة إلى مثالية صارمة صدعاً بينه وبين المجتمع ، ونزعم أنه يرتفع عن الواقع الاجتماعى وكل ما يتصل بهذا الواقع من مواقف وتبِعات اجتماعية محددة . إن الأديب ليس كائناً شاذًّا يعتزل مجتمعه ويعيش لنفسه معيشة حالمة ينفصل فيها عن الناس ومشاكلهم وما يخوضون فيه من شئونهم ، بل هو كائن اجتماعى ، يختلط بمجتمعه ويمتزج به ويصدر عن وعيه الكامل به صدوراً طبيعيًّا كما يصدر الضوء عن الشمس ، ولولا ذلك ما حاول منذ القدم أن يتصل بالناس ويقدم إليهم ما قد يعجزون عن التعبير عنه مما ينفّس عن عواطفهم ومواقفهم ويجلب لهم شعوراً بالسعادة أو بالطمأنينة أو بالراحة خلال كفاحهم فى معيشتهم ، ومن أجل ذلك كانوا يقبلون عليه ، لما يصور لهم من علاقتهم بالحياة . وليس معنى ذلك أنه يخلو من روح إنسانية عامة ، وإنما معناه أن هذه الروح لا تجعل له عالماً مستقلا بذاته ، ينفصل فيه عن أمته وما لها عليه من تبعات ومسئوليات ومن هنا جاءت مقاييسه المعاصرة بالتزام مذاهب اجتماعية معينة . وكل هذا مصدره أن الأدب ينبغى أن يكون متوافقاً أو متناسقاً مع الجماعة التى يخاطبها ، وهو ما حدث فيه دائماً عن شعور الأديب أولا شعوره ، لسبب بسيط وهو أنه لا يصنع أدبه لنفسه ، وإنما يصنعه للجماعة . وهو لهذا ينبغى أن يلتزم بما تلتزم به الجماعة ، بحيث يكون أدبه متكافلا مع مصالحها ومواقفها لا أدبًا سلبيًّا يتنصّل من واقعها وأوضاعها ، فإنه لا يكتب فى فراغ ولا فى خضمّ من العدم ، ومن ثمّ كان عليه أن يلتزم بقضايا قومه ويصدر عنها فى كتاباته . على أن هذه القضايا وما يتصل بها من قياس الأدب بالحاجات والدعوات الاجتماعية لا تنتظم تفسيراً عاما لكل قيمه ، إذ يوجد وراءها قيمه الجمالية والفنية الموروثة ، كما توجد وراءها قيم نفسية عامة ، تحيط بآثاره فى القديم والحديث .

ومردُّ هذه القيم النفسية إلى أن الأنسان اتخذ الأدب منذ وجد ليعبّر به عن تجربته الشعورية ، وهى تجربة تتجمع فيها أحاسيس لا تحصى ، بعضها يتصل بحاضره ، وبعضها يتصل بماضيه منذ عصر الطفولة المبكر ، وبعض ثالث

يتصل بظروفه ، فكل ما مر به من أحداث يختزنه فى خلايا ذاكرته حتى يعيده إلينا فى تجربته الأدبية . وتعمق هذه الأحداث مشاعره ، كما تُعَمِّقُ مياه النهر مجراه ، فإذا به يحسُّها إحساساً فى صميمه ، إحساساً لا يلبث أن يندفع فى شكل شعر أو غير شعر . ولكن لا تظن أن هذا الشكل الأدبى الخاص الذى يتخذه لتعبيره شكل بسيط لم يُعان فى عمله ، فهو ثمرة جهد فى الأداء وجهد أوسع فى تنظيم الأحاسيس والمشاعر ، جهد لا بد له من قدرة بارعة فى استدعاء الدوافع والعواطف الماضية ، ولا بد له من بصيرة نافذة لكى ينفذ صاحبه إلى أعماق النفس الإنسانية فيستخلص منها تجربته الأدبية .

وهنا نلتقى بدراسات النفسيين المحدثين فى هذا القرن وما أثاروه من أبحاث – على اختلاف مدارسهم – فى الأدب والأدباء ، فقد أخذوا يحللون النماذج الأدبية على أساس أنها تجارب بشرية ، وتغلغلوا فى محيط اللاشعور وأغواره الغامضة التى تستبقى فيما يشبه السجلات ذكريات الطفولة وذكريات أقدم منها ، ذكريات عريقة فى الحياة الإنسانية هى ذكريات الموروثات الشعبية منذ عصور المجتمعات الأولى ، مجتمعات القبيلة ، وهى ذكريات تختلط بها نزعات مكبوتة جنسية وغير جنسية . ومن كل هذه النزعات والذكريات يَصْدر الأدباء فى أدبهم ، وقد أتاحوا لها ضرباً من التنظيم ، يجعلها تؤثر فينا تأثيراً عميقاً ، إذ تنطلق فى داخلنا نفس الذكريات والنزعات ، ولا تلبث أن تنسَّق فى الصورة التى أخرج بها الأديب أثره ، فننفعل ونُعْجب . و بمقدار تنسيقه لها وتنظيمه تكون جودة عمله ، فإن كان التنظيم ناقصاً أو مبتوراً كان تأثيره فينا كذلك ، وكان عمله رديئاً .

والأديب بهذا المقياس النفسى شخص واسع الخيال شديد الحساسية ، يستجيب أوسع استجابة لمؤثرات خارجية وأخرى داخلية مما استبقاه فى نفسه وورثه عن أسلافه ، وهى استجابة تأخذ شكل أحاسيس ومشاعر لا يزال يلائم بينها مستتماً لعلاقاتها من جهة ولعناصرها من جهة ثانية حتى تأخذ الشكل الخاص فى أثره الأدبى . وليس من الضرورى أن يكون واسع التجربة أو قوى الذاكرة ، لكى ينجح فى عمله ، فقد يكون غيره أكثر تجربة منه وأقوى ذاكرة ولكنه لا يستطيع أن يُبرز ما فى نفسه على مثاله ، لأن المسأله ليست مسألة قوة ذاكرة ولا كثرة تجارب وإنما مسألة براعة خاصة فى تمثُّل تجربة بعينها والتأليف بين عناصرها النفسية المتشابكة تأليفاً

دقيقاً يسوده التنظيم المحكم والربط المتقن بين تلك العناصر مهما تباعدت ، ومهما صغرت . ويدلُّ على ما يحدثُه الأديب من ربط بين عناصره براعتُه فى التشبيهات والاستعارات الجديدة التى لم يسبقه إليها أحد ، فإنه هو وحده الذى يعرف ما بين المشبه والمشبه به من علاقات لم يكن يدركها أحد قبله . وطبيعى أن الإنسان العادى لا يدركها ، أما هو فإنه يدركها بسبب تلك البراعة التى أوتيها فى تنظيم العناصر النفسية التى يؤلف منها عمله الأدبى وإحداث العلاقات والروابط بينها، بحيث تغدو كُلاً أو عملا كاملا تامًّا. ويأتى دور الناقد، فيبعث فيه الأديب بأثره الأدبى صورة عمله بكل ما يجرى فيه من أحاسيس ومشاعر ودوافع وعواطف مكبوتة أو موروثة، وسرعان ما يُعيد فى داخله تنظيمها على الصورة التى وضع الأديب فيها أثره، وبمقدار هذا التنظيم وما فيه من غنى وخصب يكون تقدير الناقد للأثر الأدبى. ولا ريب فى أن الأثر القيِّم إنما يصور تجربة فذة أو قل معقدة وإلا فلا يُعد أثراً قيما، ولننظرْ فى حياتنا العادية فإننا إذا مشينا فى طريق ممهد مشينا فيه بدون تفكير أو انفعال ، ولكن إذا مشينا فى طريق غير ممهد ملىء بالوهاد فإننا نفكر وقد ننفعل حين نسقط فى وهدة ، فإذا صعد نا فى جبل تحفُّه هاوية كان تفكيرنا وانفعالنا أكثر تعقيداً . والتجربة الأدبية لا تعرف الطريق الأول ، وإنما تعرف الطريقين الثانى والثالث بل إن التجربة الحقة لا تعرف سوى الطريق الثالث الذى تزحف على مشاعرنا وعقولنا فيه دوافع شتى . بل إنها أكثر تعقيداً أو أكثر غنى لما تطلقه فينا من موجات شعورية وعقلية لا حصر لها ، بعضها يتصل بالحاضر ، وبعضها يتصل بالماضى القريب ، ماضى الطفولة ، وبعض ثالث يتصل بالماضى البعيد ، ماضى الأجداد والأسلاف الأولين . فكل ذلك ينبعث فينا مع التجربة الأدبية ، أو تنبعث أطراف منه وتلتقى مع الموجات الشعورية والعقلية عند الأديب ، ولا تلبث أن تأخذ نفس النظام ونفس الوضع ، فإذا هى قد تآلفت تآلفاً ، وإذا نحن نستجيب إليها. وبمقدار هذه الاستجابة وما أحدثت فينا من تنظيم لنشاطنا الخيالى والنفسى تكون قيمتها الأدبية .

ولا يقف النفسيُّون عند دراسة القيمة النفسية العامة للأثر الأدبى ، فقد اتجهوا منذ أخرج « فرويد » كتابه « تفسير الأحلام » إلى دراسة الأدباء والفنانين على أساس

أن عملهم سجل للاشعور ، وأنه تعبير متسام عن نزعة جسدية منهومة أو نزعات مكبوتة يغلب عليها الشذوذ . وكأن الأديب أو الفنان حين يصيبه فى الطفولة حادث أو يلمّ به حلم يعود إلى التنفيس عنه بأدبه أو فنه. ونرى فرويد يدرس «ليوناردو دافنشى» الرسام الإيطالى المشهور وفنّه على هذا الأساس ، وقد رجع إلى مذكرات وكتابات مختلفة له كما رجع إلى ما كُتب عنه وإلى رسومه الناقصة ، وحاول أن يعيّن الدوافع اللاشعورية التى كُبِتَتْ فى نفسه منذ عهد الطفولة ، ولم يستطع تحقيقها لمخالفتها للنظم الاجتماعية ، فظلت عاملة فى لاشعوره . وقد ردها إلى حبه العميق لأمه ، الذى عمل فى سلوكه وكان له أكبر الأثر فى فنه . ويدخل فى هذه العلاقة بين الابن والأم غيرته عليها من أبيه ، وهى علاقة تؤدى إلى عقدة أوديبية كعقدة أوديب اليونانى الذى قتل أباه . وفسر بعض النفسيين على ضوء هذه العقدة مسرحية «هملت» لشكسبير وأن ما عاناه هملت فيها من صراعات نفسية مدمرة إنما هو صورة مقنّعة لحب صبى لأمه وما أثمره هذا الحب من بغض لعمّه وغيرة شديدة منه لمزاحمته له فى هذا الحب . وعلى هدى آراء فرويد فى مرحلة الطفولة وتأثيرها فى أعمال الفنانين تكاثرت أبحاث النفسيين التى تحاول تفسير الأدباء على أساس بواطن لا شعورهم وما حدث لهم فى صباهم متحدثين عن الكَبْت الجنسى والتسامى والمغالاة فى التعويض ، ورفدهم « أدلر » بنظريته فى مركب النقص .

ونقل « يونج » البحث فى اللاشعور من الفرد إلى المجتمع ومن الأبوين إلى القبيلة فلم يقف باللاشعور عند نطاق الأفراد وما يحلمون به من ذكريات ، بل مدّه إلى نطاق الجماعات وما تحلم به من ذكريات ، هى الأساطير . وقد ذهب إلى أنه يوجد فى الأديب والإنسان عامة ضربان من اللاشعور : ضرب فردى ، هو الذى وقف عنده فرويد ، وضرب جماعىّ ، وهو الأهم ، انحدر إلينا من أسلافنا الأولين عابراً نفوس الآباء والأجداد ، وهو الذى يعقد الصلة بيننا وبين أساطيرهم كما يعقد الصلة بين الأدباء وبين هذه الأساطير ، فيتخذونها موضوعاً لبعض آثارهم أو أعمالهم . وهذا اللاشعور الجماعى الذى يشترك فيه الناس جميعاً هو الذى تنبع منه الأعمال الأدبية الرائعة . وكأن يونج وتلاميذه لا يقدرون الأعمال الأدبية التى تصور العواطف والمجتمعات الحاضرة ، إنما يقدرون الأعمال الأدبية الخيالية التى تلتقى بما

خلفه القدماء من أساطير يتراءى فيها خيال الجماعة الإنسانية الكبيرة ، فهذا الخيال – فى رأيهم – أكثر غنى وحيوية وخصباً من خيال الفرد .

وبكل ما كتبه هؤلاء النفسيون يستضىء كثير من النقاد المعاصرين فى تحليلهم للأدباء ونماذجهم الأدبية ، ويبالغ بعضهم فى ذلك حتى ليتحول تحليله إلى صورة استبطانات ذاتية واسعة ، وهى استبطانات طريفة إلا أن لها عيباً ، وهو أنها لاتصلح للتكرار فى نقد النماذج الأدبية وتحليلها ، إذ تُرَدُّ فى مجموعها إلى آراء وعُقد عامة كعقدة النرجسية أو عقدة أوديب ، وهى آراء وعقد يمكن تطبيقها على أكثر الأدباء وأكثر آثارهم ، فإذا أعيدت – وهى تعاد فعلا – كانت تكراراً مملا . وأيضاً فإن الناقد النفسى يُقْبل على دراسة الأديب وآثاره وقد استقرت هذه الآراء فى نفسه ، مبتغياً التطبيق ، وكثيراً ما يضله ذلك ، لسبب بسيط ، وهو أنه يحكم قبل أن يدرس ويفحص ، ويضع النتيجة قبل أن يتخذ لها المقدمات السليمة . وخير من التغلغل وراء العقد وفى باطن اللاشعور الفردى والجماعى وإثبات أن الأديب يعانى أزمة نفسية أو مرضاً جنسياً شاذاً يعوضه بأدبه ويمثُل فى عمله أن يعرِّفنا الناقد النفسى الأسباب النفسية التى تجعله يرضى عن أثر أدبى ويسخط على أثر آخر ، وأن يصور مبلغ التأثير العميق الذى يؤثر به عمل أدبى رائع فى نفوس من يقرءونه والتأثير الباهت الذى يؤثر به عمل أدبى ردىء .

إن الأدب والفن جميعاً ليسا حصيلة نفوس شاذة . وإنما هما حصيلة نفوس ممتازة ، ولا نقصد الامتياز الخلقى ، وإنما نقصد امتياز البصيرة التى يستطيع صاحبها أن يمثِّل سلوكنا النفسى فى الحياة ، بما يقدم من تجارب تصور علاقتنا بالكون الخارجى وعلاقتنا بعالم النفس الداخلى وما فيه من عواطف وأهواء ونزعات ذات أساس راسخ فى كياننا . والأدباء يختلفون فى تصوير ذلك ، منهم من ينفذ إلى أعمق الأعماق فى حياتنا الإنسانية ، فلا نقرؤه حتى يهزنا هزاً قويا ، ومنهم من يظلُّ عند السطح ، لا يتعمق ولا يتغلغل ، وهم أوساط الأدباء الذين نفتقد عندهم التجربة الأدبية الكاملة ، وكمالها إنما ينبع من الدوافع النفسية التى لا تثيرها فحسب بل أيضاً تنظمها تنظيما نشعر إزاءه بارتياح بالغ .

ويستطيع النفسيون كلما تعمقوا فى بحث هذا الجانب أن يوسعوا من دراساتهم

النفسية فى الأدب وآثاره ، فإنهم حينئذ لا يرددون كلاماً واحداً، وإنما ينوّعون ما يقولونه بتنوع الآثار الأدبية وتنوع ما تنقله لنا من التجارب النفسية . فكل أثر أدبى إنما هو تجربة مستقلة قائمة بذاتها ، لها ما تبعثه فينا من دوافع نفسية ، ولها طريقتها فى عرض هذه الدوافع وتنسيقها بما تَبْرز فيه من علاقات وروابط لم تكن واضحة لنا ، ولها أصداؤها فى تبصيرنا بالحياة الإنسانية، وقد يظل أثرها فينا طويلا لا ننساه . وأهمية الناقد النفسى فى رأينا أن يكشف عن كل هذه الجوانب ، وأن يصور لماذا كان أثر بعينه خالداً وأثر آخر لم تبق منه إلا ظلال أو بعبارة أخرى لماذا يكون أثر أدبىٌّ جيداً وآخر رديئاً لا يبقى على الزمان، وأن يحاول جاهداً تمييز الآثار الأدبية الجيدة بعضها من بعض ، وأن يدل على درجة الجودة فى كل أثر من هذه الآثار .

وما دمنا نتحدث عن المناهج المختلفة فى تحليل الأدب وتقويمه فلا بد أن نقف عند منهج لا يعمد إلى الدراسة العامة فى الأدب والأدباء ، وإنما يقف عند شرح الشعر وتفسيره وبيان معانى ألفاظه ودلالاتها. وعمل هؤلاء الشارحين — من قديم — لا يعدو الوقوف عند جوانب ثلاثة هى المعانى اللغوية والمجازية والباطنة الخفية ، أما اللغوية فهى المعانى الواضحة البسيطة، وأما المجازية فهى التى يقوم على دراستها علم البيان، وأما الباطنة الخفية فتحاول أن تثبت أن وراء الدلالات اللفظية السطحية دلالات عميقة ، فبجانب المعنى الظاهر الواضح معنى باطن بعيد . وقد عُرفت هذه الشروح الثلاثة عندنا من قديم ، وهى تتضح فى تفسير القرآن الكريم ، فقد وجدت فيه الصور الثلاث ، أما الأولى اللغوية فصورة التفسير بالمأثور التى لا تخرج عن المعنى الظاهر المكشوف ، وأما الثانية المجازية فقد شاعت فى بيئة المعتزلة الذين نشطوا فى تأويلات آى الذكر الحكيم تأويلات مجازية ، تتفق وآراءهم فى حرية الإرادة وغير حرية الإرادة . وأما الثالثة الباطنة فقد شاعت فى بيئتى المتصوفة والشيعة ، إذ يجعلون للآيات معنى باطناً عميقاً ترمز إليه . وتلقانا هذه الصور الثلاث ماثلة فى شروح الشعر ، أما شعر المديح والهجاء فيتجلى فيه التفسير أو الشرح اللغوى والمجازى ، ويتجلى الشرح الباطنى فى الشعر الصوفى والشيعى . وحتى الضرب السابق من الشعر ضرب المديح والهجاء إن اتصل شاعره بإحدى البيئتين : الصوفية والشيعية كان من الضرورى لفهمه أن يُشرحَ فيه اللفظ الذى يقصده الشاعر على نحو ما نجد

فى بعض شعر المتنبى وابن هانئ الأندلسى .

ولا يزال شرح الشعر قائماً فى عصرنا ، بل لقد زادت الحاجة إليه لظهور مذهبى الرمزية والسريالية ولكثرة ما فيهما من معان مستغلقة . وهناك من يعمدون إلى نقل الشعر الذى ينقدونه إلى نثر ، وكأنما يؤدون ملخصات للقصائد التى ينقدونها . وقد شاع ذلك عندنا حديثاً ، وخاصة إزاء بعض النصوص القديمة ، وهو صنيع أشبه ما يكون بالترجمة لا من لغة إلى لغة ، وإنما فى اللغة نفسها ، وهو قد يؤدى حاجة فى تعليم الناشئة ولأوساط المثقفين ولكنه لا يؤدى نقداً وتقويماً .

وأكبر الظن أنه قد اتضحت لنا المناهج المختلفة فى تفسير الشعر وتحليله وتقويمه ، وما نشك فى أن من واجب الناقد الحديث أن يفيد من هذه الطرق جميعاً فى نقده ، فإذا كان بصدد الحكم على أثر شعرى لا بد له أن يفهمه ويفسره أولا ثم يأخذ فى تحليله مهتدياً بأضواء المعرفة الحديثة وما كتبه النقاد قبله سواء من قدّروا الشعر تقديراً اجتماعيًّا أو جماليًّا أو نفسيًّا .

ونحن لا نشك فى أن نقد الآثار الأدبية شىء صعب ، لأنه لا يعتمد فى جوهره على قواعد مقررة ثابتة ، ولأنه يحتاج إلى ذكاء ومهارة فى العرض ، فلا يكفى أن يكون الإنسان دارساً لنظريات النقد الحديثة ومناهجه ، بل لا بد أيضاً أن يكون من دقة الذوق وجمال الأداء بحيث يصوغ نقده صياغة تروق القارئ . وخذ مثلا تجربة كيمائية يعرضها علماء مختلفون فإن كل عالم كيمائى يعرضها بنفس الطريقة ، إذ يسجّل نفس الظواهر ونفس النتائج . وهذا ما لا يحدث فى النقد ، فلكل ناقد عَرْضُه ولكل ناقد ذوقه وطريقته فى الأداء . ويتفاوت النقاد فى ذلك حسب قدرتهم الأدبية ومهارتهم وحساسيتهم ووعيهم بما يتطلبه الموضوع منهم وعياً يجعلهم ينوّعون فى طرقهم كلما ألمّوا بأثر أدبى .

وما أظن صفة ينبغى أن يتحلى بها الناقد تبلغ صفة العدالة فى وزنها وقيمتها ، إنه حَكَمٌ أمين فينبغى أن يضع فى يده موازين عادلة رشيدة لا تميل مع أى هوى ولا أى تعصب . ومن أجل ذلك كان حريًّا به أن لا ينقد أثراً أدبيا لا يتفق ومُثله فى الحياة حتى لا يجور عليه فى حكمه وتقديره . والناقد الحق لا يرفع شيئاً فوق قيمته ولا يُنْزل شيئاً دون قيمته . وإنما يحقُّ الحقَّ للصديق وغير الصديق فلا يثنى إلا فى مكان الثناء ولا يُزْرى إلا فى مكان الإزراء . وتلك مسئولية عليه أن يتحمل تبعتها وينهض بها فى غير تقصير .

تصوير الشخصيات الأدبية

قد يظن بعض الناس أن تصوير الشخصيات الأدبية عمل سهل بحيث يستطيع مَنْ قرأ آثار أديب وشيئاً عن حياته أن يرسم صورة جيدة واضحة له ، وليس هذا الظن بصحيح ، فإن تصوير الأدباء من أصعب الأشياء ، إذ لا بد لمن يصورهم أن يرسم ملامحهم الأدبية رسما بيِّناً بالضبط كما يرسم الرسامون الوجوه بقسماتها وكل ما يميزها .

ومعروف أن الرسام يأخذ وقتاً طويلا فى عمله ، مع أن عمله لا يقاس إلى عمل مَنْ يرسمون الشخصيات الأدبية ، لسبب بسيط وهو أنه يغلب عليه أن يرسم شخصيات سطحية فى المجتمع من سيدات وعذارى ورجال عاديين ، أما مصور الشخصيات الأدبية فإنه يرسم أفذاذاً من النابغين الذين أثَّروا فى آداب أقوامهم ، وربما أثروا فى الآداب العالمية ، ولا بد أن يعبِّر رسمه عن أسباب نبوغهم وتنطق ملامحهم بأفكارهم وعواطفهم ومشاعرهم .

والرسَّام يتناول ريشته وينظر فى الوجه الماثل أمامه ، ثم ينقله إلى لوحته بخصائصه وطوابعه ، فموادُّ عمله جاهزة لا يبحث عن شيء منها ، أما مصور الشخصيات الأدبية فمواد عمله كلها تكاد تكون غائبة ، وعليه أن يبحث عنها ، عليه أن يبحث عن صندوق الألوان الذى يغمس فيه قلمه ، وهى ألوان ليس من السهل جمعها ، لأن مصادرها متعددة ، منها الداخلى الذى يجمعه من حياة الأديب ومن آثاره ، ومنها الخارجي الذى يجمعه من بيئته وعصره . ومنها ما يجلبه من خياله هو وإحساسه ، إذ ينبغي أن يكون هو الآخر فناناً ، أوتى حاسَّة تسعفه على استكمال الملامح الدالة على الأديب ، مما لا تمده به آثاره ولا تاريخ حياته .

إن مواد عمله كلها معنوية ، ولا بد أن يكون قد أوتى الملاحظة الدقيقة ، حتى يستطيع أن يجمع كل العناصر والتفصيلات التى يرسم منها الشخصية المعنوية للأديب وهو يبدأ ببيئته وزمانه ، ولكن لا تظن أن هذا شيء سهل أو قريب التناول ، فإن مصور الأديب يلتقى فيه بشيء معقد : بحياة إنسانية اشترك فيها كثير من الناس ، وإن لم يصل بين هذه الحياة وبين الأديب كان مثله مثل الفلكى الذى

يتكلم عن الجبال والأنهار والسهول والغابات دون الوَصْل بينها وبين الكائنات الحية التى تضطرب فيها . ولا بد من الاعتراف بأن مكاناً محدوداً وزمناً محدوداً يموجان بعلاقات لا حصر لها ، وهى لا تتضح فى نفس المصور للأديب إلا إذا ائتلف فى ذهنه نظامٌ دقيق لجنسه وعصره ومكانه وظروفه الاجتماعية بحيث يستبين له نوعٌ بعينه من أنواع الحضارة وهيئة بعينها من الهيئات الاجتماعية يردُّ إليهما بعض القوى التى أثرتْ فى الأديب ودفعته فى اتجاه دون اتجاه آخر .

والأدباء يختلفون، منهم من يكادون ينفصلون عن الوسط المكانى والزمانى الذى يعيشون فيه، وكأن أزمة خطيرة قامت بينهم وبين وسطهم ، ولا بد أن توضّح هذه الأزمة ، حتى نعرف كيف تخلصوا من وشائج الوسط وروابطه وكيف نزعوا أنفسهم منه . ومن الأدباء من يتصلون بوسطهم أدق اتصال حتى لكأن آثارهم تَعْكس بيئتهم والفصول التى تأتلف منها عكساً دقيقاً . وقد يبدأ الأديب متأثراً بوسطه ، ثم يتضاءل فيه هذا التأثر كلما تقدم فى سنه ، فهو يبدأ مفعما بما كانت تحمل إليه حواسه منه ،ثم يقل ذلك فى نفسه مع الزمن، إذ يغلب عليه الاستمداد من داخله ومن عقله وتأملاته .

وتأتى بعد دراسة الزمان والبيئة الاجتماعية فى الأديب دراستُه فى أسرته : أبويه وإخوته ، فقد تنكشف عن هذه الدراسة خطوط أساسية فى شخصيته . وحبذا لو اتسعت معرفتنا بأمّه وبالظروف المادية والمعنوية التى أحاطت بحَمْله ورضاعته حتى نعرف جانباً من المؤثرات البدنية والنفسية التى تأثر بها فى أثناء نشأته الأولى .

وننتقل بعد ذلك معه فى دورة الصبا ، ونحاول أن نعرف تربيته وظروفه الاقتصادية ومن كان يعاشرهم من المواطنين حينما استيقظت فى نفسه مواهبه . ونتعقبه فى شبابه لنراه فى ألعابه الرياضية إن زاول بعضاً منها وفى معاصريه وأصدقائه ومن كان يألفهم ، وهل تصادف أن تعاون مع جماعة من الشباب فى بعض المشروعات ، وأهمُّ من ذلك أن يكون قد تعاون معهم فى دراسة الأدب ، وكأنهم وُجدوا جميعاً للنهوض بعمل واحد . وخير مثال لذلك عندنا عبد الرحمن شكرى وإبراهيم المازنى وعباس العقاد ، فقد كانوا فى شبابهم خليّة نشيطة من خلايا حياتنا الأدبية فى

أوائل القرن ، بل لعلها أعظم خلية تكونت عندنا ، إذ اتحد أفرادها فى الاتجاه الأدبى ، فإذا هم يُكبُّون معاً على الشعر والنقد الإنجليزيين والآداب الغربية المختلفة فيقرأون دواوين واحدة وكتباً واحدة ، ويحسُّون وطنهم ونكبته بالاحتلال الإنجليزى حينذاك إحساساً واضحاً . وهيأهم ذلك لأن يصدروا فى شعرهم عن نزعة واحدة ، برغم اختلافهم فى المواهب وطبيعة الاستعداد . وإن تصويراً لأحدهم لايثبت فيه هذا الخط القوى فى حياته يكون تصويراً ناقصاً ، بل يكون تصويراً مشوهاً ، لأنه ينقص جانباً مهما من جوانب حياته الأدبية .

وكل هذه مؤثرات خارجية تؤثر فى الأديب وأدبه آثاراً بالغة ، ولكن هل نصل بذلك كله إلى معرفته ؟ إن الغاية لا تزال بعيدة ، لأننا حتى الآن لم نتحدث عنه هو وعن المؤثرات الذاتية التى عملت فى تكوينه ، فلا بد أن نعرف آراءه فى السياسة والدين والمعتقدات ، ولا بد أن نعرف تقديره للمادة والمال ، ولا بد أن نعرف ما مر به من حوادث ، ونعرف خلقه . ومن الأدباء من تكون لهم أخلاق رديئة ، ولكنهم يتخلصون منها فى كتاباتهم ، فإذا هم مثاليون ، وكأنهم يؤمنون بأن من واجبهم أن لا يصوروا سوى الصور الجميلة وأنَّ منْ يُصوِّر هذه الصورَ لا يُشْتَرط فيه أن يستمد من نفسه . والوقوفُ على ذلك ينفعنا فى معرفة حقيقة هذا المصوِّر وأنه غير صادق فى صوره وأن حرباً كانت ناشبة بين أدبه ونفسه وخلقه . وفرق بعيد بين من يكون طاهراً عفيفاً وينشد الكمال فى شعره وبين من ينشد هذا الكمال وهو منغمس فى حمأة الشهوة والرذيلة .

وحقًّا من أهم ما ينبغى لمصور الشخصية الأدبية أن يقف عند مواضع الضعف والنقص فيها ، فإن الأدباء بشَرٌ يعيشون بنفس النقائص التى يعيش بها كثير من الناس . هم ليسوا قديسين ولا ملائكة ، إنما هم أناس يعيشون بنفس الرغبات والدوافع التى يعيش بها مَنْ حولهم ، فلا بد أن توضَّح دوافعهم ونزواتهم ، وإلا فقَدَ تصوير الشخصية الأدبية الحيوية والحياة ، فغدا الأديب كأنه دمية جامدة صلبة لا تنفذ فيه سهام الضعف الإنسانى .

وهذا الضعف لا ينقص شيئاً منه ومن أدبه ، بل يجعله إنساناً ، يتقلب فى فضائل ونقائص أو يتقلب بين عوامل قوة وعوامل ضعف ، وأى شخص لايتقلب

فى الطرفين المتناقضين . إن البطل فى ميدان القتال قد يكون ضعيفاً أمام زوجته ، ويكون أكثر ضعفاً حين يخلع له طبيب ضرساً من أضراسه ، ولا يغض ذلك من بطولته ، إذ الإنسان لا يستطيع أن يكون بطلا دائماً فى كل جوانب الحياة . ولكى تتم لنا صورة البطل أو الأديب لا بد أن نعرف مواطن الضعف والنقص فيه كما نعرف مواطن القوة والكمال. وكثيراً ما يكون هذا الضعف والنقص ردّ فعل للقوة والكمال الفائضين فى نفسه، وكم يكون تصوير أبى نواس ناقصاً بل معوجّاً مشوهاً إن نحن لم نذكر إثمه ومجونه .

إن أدب الأديب ثمرة لشجرة كبيرة تضرب بجذروها فى الحياة الإنسانية ، ولا يكفى أن نشير لما فى الثمرة من حلاوة ، بل لا بد أن نشير أيضاً لما فيها من مرارة ، بل قد تكون المرارة فى بعض الثمار أكثر دلالة عليها من الحلاوة .

وليس معنى ذلك أن نغالى فى بيان مواطن الضعف عند الأديب ، حتى يتحول بنا ذلك إلى حملة عنيفة عليه ، فنصبح وهمّنا أن ننال منه ونحط من عمله وقدره فإننا إن فعلنا ذلك كنا أكثر إفساداً لصورته ممن يوقّرونها ويرفعونها عن السيآت.

فليس الغرض من ذكر النقائص فى الأديب أن نشوه سيرته وأن ننزله من مكانته التى يتربّع عليها فى رأى مواطنيه ، وليس الغرض أيضاً أن نثبت أننا رجال أخلاق ندعو إلى الفضيلة فإن ذلك يخرج بمصور الشخصية الأدبية عن القصد، ويجعله يجور فى الحكم حتى ليصبح مثله مثل الرياضى الذى يحكم على المثلث المتساوى الأضلاع بأنه أخلاقى والمثلث المتساوى الضلعين بأنه غير أخلاقى . إنما نعرف أخلاقه ونزعاته ومواطن الضعف عنده ، لتهدينا فى تحليل أدبه ، لا لنتخذها مقياساً للحكم على قيمة عمله .

ومن هذه الناحية ينبغى أن يكون مصور الشخصية الأدبية موضوعيًّا إلى أقصى حد، حتى لا يسقط خيط من خيوط التعصب إلى أحكامه . إن كل ما يُطلب منه أن يعبر تعبيراً دقيقاً عن العلاقة بين آثار أدبية معينة وبين أديب صنعها ، له حياته العامة والخاصة فى وسط تكوّن فيه . ومهمته أن يرينا هذه الحياة فى أضواء قوية تكشف عن انسجامها الكلى مع تلك الآثار ، بالرغم مما فيها من نشاز ، بل إن النشاز أحياناً يكمّلها ويؤلف خصائصها ، فهو نشاز فى الظاهر، أما فى الحقيقة

فهو جزء منها مكمل لها ولنغمها وألحانها المختلفة .

إنه يكتب حياة نفس ، ولا بد أن يصور هذه الحياة بتفاصيلها ، وأن يظهر فى تصويره أنه غير متعصب على صاحبها ولا متحيز له . فالتحيز كالتعصب يضع على العين غشاوة ، وهو لا يقل عنه إفساداً لصورة الأديب وتشويهاً . إن الأديب إنسان من لحم ودم ومن غرائز ودوافع بشرية متناقضة ، فمن الخطأ أن نعلوبه فى حياته عن الناس أو نسقط به عنهم ، وحقًّا نبوغه ضرب من التفوق العقلى عليهم ، لكنه ضرب لا يتجاوز به حدود حياتهم . فإن نحن فصلناه عن هذه الحدود لم يكن له فى هذا أى فخر ، لأنه فخر لم تقدّمه يداه

ليست غاية مَنْ يصور الشخصية الأدبية إذن أن يتجنّى عليها أو أن يسوّى منها مثلا أعلى للفضيلة والمزايا البشرية ، ليست غايته أن يشوه أو يحسّن ، أو بعبارة أخرى ليست غايته أن يضع عليها أكداساً من تراب ولا أن يزيل عنها كل غبار . إنما غايته وهدفه أن يؤلفها كما هى فى حقيقتها وفى جوهرها : جوهر الحياة بسموه ودنوه أو بحسناته وسيئاته . ولا تدل الحسنات على الأديب بأكثر مما تدل السيئات ، بل لعل دلالة السيئات أكثر عمقاً ، لأنها تكشف عن دخائله وطوايا نفسه .

وينبغى لمن يصور الأديب أن لا يحشد فى تصويره له سيئاته ونقائصه فحسب ، بل يحاول أن يعرف أسبابها وآثارها فى عمله وما أحدثت فيه من عُقَد نفسية مختلفة . وقد تقدمت الأبحاث النفسية فى عصرنا تقدماً واسعاً ، وحرى أن نفيد منها فى دراساتنا الأدبية ، وأن نرجع إليها لنستضىء فى تفسير جوانب الشخصية الفنية ، حتى نجلو بعض الجوانب الغامضة فى نفس الأديب وحياته ونكشف عما عاناه من أزمات نفسية داخلية عميقة .

ومعنى ذلك أنه ينبغى لمصور الشخصية الأدبية أن يفيد من أبحاث علم النفس الحديثة ومن عقد مركب النقص والنرجسية وغير النرجسية التى يذكرونها ، وخاصة إذا كانت تلك الشخصية شاذة فى السلوك تنحرف عن الطريق المستقيم . وعلى العموم ينبغى أن يعيش مع الأديب فى غدوه ورواحه وفى صباحه ومسائه ، حتى يصبح كأنه رفيق له ، يطّلع على الكبير والصغير من شئونه اليومية والشخصية ، كى يستطيع أن يسوّى منه إنساناً تام الخلقة والتكوين . وينبغى أن يعرف علاقته

بزوجته وأولاده وأصدقائه وما كان يجرى بينه وبينهم ، وهل كان سعيداً فى زواجه أو كان شقيا منكوباً ، وهل كان سليم البنية أو كان معتلا مريضاً ، وهل كان جميل الخلقة أو كان قبيحاً ، وهل فقد حاسة من حواسه كحاسة النظر التى تشوب علاقته مع المرأة ومع الطبيعة والواقع بشوائب لا يعرفها المبصرون . ولا يترك شيئاً تافهاً إلا وقف عنده وسجله تسجيلا أميناً .

والمعاصرون هم الذين نستطيع أن نطّلع على حياتهم بجميع صغائرها ودقائقها إذ تغمرهم أضواء تكشفهم لمن يكتب عنهم كشفاً تامًّا وخاصة إذا كان من أصدقائهم ، أما القدماء فإن حياتهم غابت عنا ، ومهما جهد مَنْ يصورهم فإن صورهم تظل ناقصة ، لأنه لا يملك الوسائل الكافية كى يستبين حياتهم ، وخاصة إذا أوغلوا فى القدم ، ولم تُعْطه المصادر المعلومات الكاملة عنهم . ومن ثم كان لا بد أن يستعين بخياله فى تصويرهم ليستكمل به ما محاه الزمن من حياتهم ، فإن حياتهم تبدو كتماثيل مهشمة ، ولا بد من يد صناع كى تعيد تكوينها وخيال خالق كى يعيد قسمات وجهها وأجزاءها المبتورة .

وبعد ذلك كله لا بد من الفحص الدقيق لآثار الأديب ، حتى تستكمل صورته خطوطها وألوانها وظلالها ، فإننا لا نرسمه شخصاً مستقلا عن آثاره ، بل نرسمه من أجل هذه الآثار ، ولذلك كان لا بد أن نقف عندها وقوفاً طويلا ، وننظر إليه من خلالها ، ونرى كيف تضامنت العناصر العامة من الجنس والزمان والبيئة وهذه النفس الفردية فى نماذجها الأدبية .

ولا بد أن ننظر فيمن أثّروا فى أدبه ، واتخذهم هادياً مرشدا له فى عمله ، بل لا بد أن نعرف أثر التراث الماضى كله فى نماذجه ، وخاصة إذا كان ممن حرصوا على التقاليد والأشكال المقررة . فشاعر كشوقى لا يتم لنا فهمه إلا إذا عرفنا صلته بالبارودى وغيره ممن سبقوه وكان لهم تأثير فى كيان شعره أمثال البحترى والمتنبى .

ثم نعود إلى آثار الأديب أثراً أثراً ، وندرسها من وجهين ، وجه نرى فيه ما قد يساعدنا على تأريخ حياته وعصره وظروفه ، فقصة من القصص قد يكون بطلها هو نفسه كاتبها ، على نحو ما هو معروف عن ديكنز فى قصة « ديفيد كوبرفيلد » وجوته فى « آلام فرتر » والمازنى فى « إبراهيم الكاتب » وتوفيق الحكيم فى « عودة الروح » .

ووجه ثان نحاول فيه أن نقوِّم النموذج تقويماً أدبيًّا ، بحيث نطلع فى قصة من القصص على قدرة صاحبها فى العمل القصصى ورسم شخوصها رسماً دقيقاً ، ونعرف مكانه الذى يشغله فى عالم الأدب ومقدار ما أدى لأمته وللحضارة الإنسانية من خدمات .

وقصيدة من القصائد فى الحب مثلا نقف منها نفس الموقفين : موقف نعرف منه حالة الشاعر الوجدانية الخاصة ومدى انتصاره فى الحب أو إخفاقه ويأسه . وموقف ثان نعرف منه إلى أى حد تعد القصيدة نموذجاً أدبيًّا بديعاً فهى مثلا تنمو فيها المشاعر والأحاسيس نموًّا عضويًّا دقيقاً ، بحيث تعد تجربة شعرية تامة ، وتكتمل فيها الصياغة الجميلة بحيث تعد عملا أدبيًّا بليغاً .

فنحن إزاء الشاعر نلاحظ مجرى العواطف والمشاعر عنده ، ونلاحظ قدرته على إبرازها ، بحيث تصبح القصيدة ذات دلالة أدبية تامة ، دلالة تنفرد بها . وفى هذا التفرد يمتاز الأدباء بعضهم من بعض ، فلا تظن أنه من السهل أن يحدث أديب عادى نموذجاً مستقلا له فرديته الكاملة ، إنما يستطيع ذلك الأدباء الأفذاذ الذين يعرفون كيف يجمعون فى نموذجهم تفاصيل دقيقة لما يرسمونه من حالات وجدانية جزئية إن كانوا شعراء وشخوص قصصية إن كانوا قُصَّاصا .

والقصصيون والمسرحيون الذين خلدوا فى التاريخ الأدبى قليلون ، وقلتهم ترجع إلى أنهم لا يخلدون إلا إذا استطاعوا فى قصصهم ومسرحياتهم أن يصوروا شخوصها نماذج إنسانية متكاملة . وتكاملها إنما يأتى من أنهم يحسنون تكوينها ، فكل ما يؤدونه كلاماً أو سلوكاً يتمم بعضه بعضاً بحيث يصوغون فى النهاية شخوصاً ذات طوابع متميزة ، شخوصاً تنبض بالحياة ، وكأنها نماذج بشرية تامة .

ويقف مصور الشخصية الأدبية عند ذلك كله ، ليدل على براعة صاحبه وسر جودته الفنية فى نماذجه الأدبية . وعلى نحو ما عاش معه فى حياته من مهده إلى شيخوخته ، كذلك يعيش فى هذه النماذج ، فيصحبه فيها ، ليرى هل تطورت مع تطور سنه ، وهل حدث فيها انقلاب . ومن الأدباء من يبدأ معارضا للأساليب الأدبية الموروثة ، ثم ينقلب مستجيباً لها قليلا أو كثيراً ، ومنهم من يبدأ متمسكاً بها ، وهم الأكثرون ، ثم يستقل عنها . وقد ينقلب ضدها انقلاباً ، فنى الأديب الواحد ونماذجه ربما لعب قانون الفعل ورد الفعل دوراً مهما . وقد يكون ذلك نتيجة عوامل

خارجية فى البيئة ، وقد يكون نتيجة عوامل نفسية فى الأديب .

وهو جانب لا بد من التأنى عنده طويلا ، لا لنلاحظ الانقلاب أو التطور بوجه عام ، ولكن لنلاحظ المشابهات بين الدورين من حياة الأديب ، فشاعر كشوقى ظل شاعراً غنائيًّا نحو أربعين عاماً ، ثم انقلب شاعراً تمثيليًّا فى مسرحياته المعروفة ، فلا بد أن تكون الدورة الطويلة الأولى قد تركت آثاراً فى الدورة الثانية . وهذا ما حدث فعلا فإن شعره التمثيلى يُطْبَعُ بطوابع غنائيه قوية ، وكان قبل أن يصبح ممثلا يتغنى بعواطف وطنية قومية ، وبعواطف العروبة والإسلام ، فنَحى فى مسرحياته نفس المنحى .

وقد لا ينقلب الشاعر هذا الانقلاب الذى رأيناه عند شوقى من نوع أدبى إلى آخر ، ولكنه على كل حال لا بد أن يتطور أدبه بحكم العلاقة الوثيقة بين النماذج الأدبية ومشاعره التى تجرى فى داخله ، إذ الأديب فى شيخوخته يختلف اختلافاً قليلا أو كثيراً عنه فى شبابه بحكم الدم الذى يجرى فى عروقه . إن زمن الشباب زمن المشاعر والأحاسيس الدافقة بل الجارفة التى تكتسح كالسيل كلَّ شىء أمامها . ومع الزمن يهدأ السيل وقد يتحول أو يتوقف ، فإذا الأديب لا يغرق فى أحاسيس الشباب التى تنطق بها نماذجه ، وإذا هو لا تروقه قيم الجمال البراقة فى الأسلوب كما كانت تروقه من قبل ، وإذا هو يركن إلى التفكير والتأمل والتجريد بعد أن كان يركن إلى الحواس وما تحمله إليه من اللذة والألم ، كما يركن إلى الأسلوب النقى الصافى الذى لا ينشأ جماله من زينة لامعة ، وإنما ينشأ من تناسق دقيق تام . وعلى هذا النحو ينبغى أن يمضى مصور الشخصية الأدبية فى بحثه وتصويره لها ، ليرى كيف تعمل حياة الأديب فيه وفى أدبه ، فهو كائن عضوى ، يتطور مع نهر الزمن المتحرك وتتطور معه آثاره الأدبية .

ومما يجمل بمصور الأديب أن ينظر – و يعيد النظر مراراً – فى أصول آثاره المخطوطة إن كان قد بقى منها شىء ، فإنها بدورها تكشف له عن جوانب ، لا يعرفها إلا عن طريقها . فإذا كان الأديب يحرص على الكمال الفنى وجده يُصْلح فى مسودات نماذجه مراراً ، وقد يهمل نشر بعض العبارات ، وربما ترك أخرى دون استكمال لبعض ألفاظها ، وفى هذه الحال يترك لها فراغاً ليعود فيضعها ، وكأن تفكيره أسرع

من يده . وكثير من الأدباء لا يستطيعون نزع أنفسهم من سَيْل أفكارهم بسهولة، وهؤلاء نستطيع إذا رجعنا إلى مسوداتهم أن نجد بعض الشواهد التي تدل على ذلك، كأن لا يتركوا في الصفحة فراغاً لكلمة تُكْتَب، فهم لا يريدون أن يتوقفوا تلك المسافة الزمنية القليلة التي يمدون فيها أيديهم من أجل التحول إلى صفحة جديدة .

وقد رجعت في تصويري لشخصية شوقي إلى مسودات لبعض مشاهد من مسرحية «مجنون ليلى» فلاحظت أن حوار المتحاورين فيها لا يتسلسل بالصورة التي يجرى بها في المشاهد ، فاستنتجت أن شوقي كان يُعِدُّ الحوار على نحو ما يعد الأبيات في قصيدته الغنائية ، فهو يكتب أولا قطعا جميلة ، ثم يرتبها على النسق الذي يريده الحوار ، وقد يحذف بعض القطع ، إذ لا يجد لها مكاناً في المسرحية . ولعل ذلك هو الذي أدخل الخلل على مسرحياته، فإن الحركة لا تسرع فيها ولا تنمو نموا عضويًّا . وكان يُكثر من التعديل في ألفاظه وسطوره وأبياته مما يدل على أنه كان يجهد نفسه في عمله ، كما كان ينشد الكمال في الأداء والتعبير .

ومن كل هذه الخيوط التي ذكرناها يصنع مصور الشخصية الأدبية صورتها . بل قل من هذه الخلايا خليَّة خليَّة يشكّلها ويرسم قسماتها وكل ما بها من حنايا وتعاريج متخذاً من كافة العناصر العامة والخاصة ما يقيم حدودها وأبعادها مستعيناً بأضواء مختلفة من الجنس والبيئة والعصر والملابسات والظروف ، حتى يصوغ صياغة محكمة هذه الشخصية المعنوية الكبيرة .

ونقول الكبيرة لأن مصوري الشخصيات الأدبية إنما يعنون بتصوير الأفذاذ النابغين من الأدباء ، حتى يجلوا على الناس شرارة نبوغهم الذي يروعهم ، وحتى يكشفوا لهم عن مواهبهم وما يحوطها من السحر والجاذبية التي تجعلهم يتعلقون بهم . وهم ليسوا سواء في صلاحيتهم لهذا التصوير ، فمن كانت حياته منهم هادئة كالبحر الساكن ، فلا عواصف ولا أمواج ولا صراع مع داخله ولا اضطراب في أحداث مجتمعه وبيئته كانت حياته فقيرة ، مهما لمع اسمه في عالم الأدب ، وهو لذلك لا يصلح كي تصوَّر شخصيته صورة كاملة .

إنما الذي يصلح لذلك مَنْ كانت حياته غنية بتجارب إنسانية كثيرة ، تجعل منه موضوعا صالحاً للتصوير ، بحيث يظهر فيه صراع داخلي أو خارجي ،

وبحيث تتفاعل فيه معانى الحياة ويتقلب فى عواطف معقدة . وبذلك تصبح الشخصية الأدبية نامية تتطور مع الزمن وتنمو دوافعها النفسية ومنازعها السلوكية ، وقد تتطور تطوراً مفاجئاً ، فيكون ذلك أدعى إلى نجاح تصويرها ، فإنها تحمل فى ثناياها عناصر تشوّق القارئ ، وتجعله يقبل على قراءتها فى شغف شديد

لا بد إذن أن تكون الشخصية الأدبية المصوَّرة ذات تفاصيل كثيرة بحيث تستطيع أن تمدّ مصورها بمواد وافرة كى يسوّى منها صورته . ولا بد أن يكون لهذا المصور ذوق الفنان وبصيرة العالم جميعاً ، وأى عالم وأى فنان؟ إن علمه لا بد أن يتسع ، حتى يقف على المكونات الحضارية والثقافية والاجتماعية والإقليمية التى طافت بزمن الأديب ومكانه وطوقت آثاره بمعالم خاصة . وأيضاً لا بد أن يتسع فى المجال النفسى حتى يستطيع استبطان وعى الأديب ومدى تفاعله مع الوعى العام ، بل ربما نفذ إلى لا وعيه ووقف على محيطه وقوفاً دقيقاً .

وبذلك تنبسط أمامه حياة مَنْ يصوره ، ليعلل فى دوافعها ونوازعها ، مستخدماً بصيرته فى البحث والحَدْس والتفسير ، وهو إلى ذلك كله ينبغى أن يكون ملمّاً بأصول الأدب وقواعده ، حتى يستطيع الحكم على آثار الأديب حكماً موضوعيّاً ، لا أثر فيه لتحيز أو تعصب .

ثم هو ينبغى أن يكون فناناً ، يعرف كيف يرتب كل هذه المواد فى بناء متكامل يُبْرِز حياة الأديب متدرجة مع الزمن ومتفاعلة مع الأحداث الخارجية والداخلية . وهنا لا بد له من الاختيار فى التفاصيل حتى لا يتعلق بشىء عارض ، لا دخل له فى تطوير هذه الحياة ، مثله فى ذلك مثل الروائيين فى تصوير شخصياتهم ، فهم لا يُدْخلون عليها ما ليس له دلالة على سلوكها من قول أو فعل ، ولا ما يعوق الحركة النامية فيها من أحداث عارضة . وكذلك تصوير الشخصية الأدبية ينبغى أن لا يَدْخله استطراد وأن يُسْلِم كل جزء فيه إلى تاليه فى تشويق بالغ كتشويق الروائيين .

وليس معنى ذلك أن يتحول تصوير الشخصية الأدبية إلى ضرب من القصص ينطلق فيه المصور وراء الخيال فيخترع الأحداث والأسباب اختراعاً . إنه حينئذ يكتب قصة لا تحليلا لشخصية أدبية حقيقية . إنَّ له أنْ يستخدم خياله ، ولكن فى حدود حقائق الأديب الواقعة وفى حدود ملابساته الزمانية والمكانية ، فخياله ليس

حرًّا ، إنما هو خيال مقيد بالواقع العام والخاص للأديب . وهو يتقيد بهذا الواقع في ترتيب الحقائق واختيارها وتنسيقها وعرضها عرضاً خلاباً ، محاولا بكل قوته أن يتخلى عن عواطفه وعن تبريراته الخيالية أو العقلية المنطقية ، مما يبعدنا عن كيان الشخصية الحقيقي . إننا لا نريد منه أن يصور لنا نفسه ولا قدرته الذهنية ولامشاعره وأفكاره ، إنما نريد أن يرسم لنا شخصية أدبية بآرائها وأفكارها هي ، بحيث ينقل لنا كل المحيط الذي نمتْ فيه والتربة التي مهدت لهذا النمو ، وبذلك تصبح الصورة لصاحبها ، وتصبح معبِّرة عنه دالة ناطقة تمام النطق والدلالة .

بين الأدب والعلم

لكل من الأدب والعلم مجاله فى المعرفة الإنسانية ، فالعلم مجاله الواقع ينقّب فيه عن قوانينه وأدلته ، والأدب مجاله علاقتنا بالواقع وإحساسنا وتأثرنا به . ويختلف ذلك باختلاف الأدباء واختلاف أحوالهم الوجدانية ، ولذلك كانت تختلف النماذج الأدبية إزاء المنظر الواحد فى الطبيعة من أديب إلى أديب بمقدار ما ينعكس فى نفس كل منهم من أفكار ومعان ومشاعر وأحاسيس .

أما فى العلم — كعلم الطبيعة مثلا — فلا يختلف ما يكتبه عالم عن آخر ، لأن كلا منهما يحكى الواقع عن طريق المشاهدة أو التجربة مستخلصاً القوانين العامة من الطبيعة وظواهرها مقدماً لها بالأدلة الحسية الدقيقة ، مستخدماً عقله ومنطقه وفكره ومواريا نفسه ودخائله الوجدانية وكل ما يتقلّب فيه من عواطف مفرحة أو محزنة . فالعالم لا يصدر فى علمه عن نفسه ، وإنما يصدر عن الواقع الخارجى ، ليثبت ما يريد إثباته من القوانين فى الطبيعة وغير الطبيعة مقيداً بالمنطق العقلى وأدلته وبراهينه وتفاصيلها السليمة ومقدماتها السديدة . أما الأديب فلا يعبأ بذلك كله ، إنما يعبأ بما يشعر به فى نفسه إزاء الواقع فهو يستمد من داخله مازجاً الواقع الخارجى بمشاعره وما يضفيه عليه من حالاته النفسية ودقائقها المعنوية .

وهذا هو معنى قولهم إن الأدب ذاتى والعلم موضوعى ، فالعالم يتناول حقائق الواقع محاولا أن يصفها كما هى ، غير مضيف إليها أى شىء من داخله أو من مشاعره وتصوراته ، إذ لا ينسج نفسه ، إنما ينسج الواقع وحقائقه وقوانينه . أما الأديب فلا يهمه الواقع ولا حقائقه وقوانينه ، وإنما تهمه نفسه وحقائقها الوجدانية ودخائلها الشعورية .

ومن أجل ذلك كان لكل أديب تجاربه الخاصة به التى لا يشركه فيها غيره ، لأنها تصور مشاعره وأفكاره هو وحده فى حالة نفسية معينة . والأحوال النفسية لا تتكرر حتى هو نفسه لا تتكرر عنده ، فإذا وقف شاعر أمام جبل شامخ فى يوم وكتب قصيدة ، ثم وقف نفس الموقف فى يوم آخر وكتب قصيدة ثانية كانت مغايرة للقصيدة الأولى لأنها تمثل حالة نفسية جديدة . ولكن انظر إلى ما يكتبه عالمان عن

الجبل نفسه مثلا ، فإنك لن تجد بينهما خلافاً بعيداً ، لأنهما يسجّلان الواقع المادى ولا يتجاوزانه إلى أصدائه النفسية التى انطبعت فى قلوبهما إزاءه . وكل ما يمكن أن يكون بينهما من خلاف إنما هو فى بعض الجزئيات وبعض الدقائق والتفاصيل ، ومع ذلك فالجبل هو هو عند كل منهما بأبعاده وأجزائه وظواهره وما عليه من نبات وأشجار أو من صخور وكهوف أو من حقائق جيولوجية مختلفة .

والأديب شاعراً أو غير شاعر لا يهمه شىء من ذلك كله ، فالجبل وظواهره وحقائقه لا تهمه ، وإنما تهمه حالته النفسية فى تلك اللحظة الخاصة التى وقف فيها أمام الجبل . وقد تتبدل فى رأيه وحسّه بعض الظواهر ، فطريق قصير فى جبل كما يقول الجغرافيون قد يبدو عنده طويلا طولا لانهاية له بحسب ما يعانيه من أزمة نفسية ، وقديماً شكى شعراؤنا المحبون المحزونون من طول الليالى وهى لا تطول حسب أهوائهم وحالاتهم الوجدانية التى عاشوها وإنما تطول تبعاً لمدار الشمس حسب نظريات جغرافية معروفة ، ولكن الشاعر يتخيلها قد طالت حسب شعورٍ مرَّ به . وهذا لا يحدث فى العلم ، فالعلماء يقدمون لنا الحقائق كما هى بدون تدخل فيها ، وبدون تغيير فى زمانها أو مكانها .

ومع ذلك فحقائق الأدب النفسية أكثر ثبوتاً وخلوداً فى الحياة الإنسانية من حقائق العلم العقلية ، فشعر هوميروس وامرئ القيس والمتنبى وشكسبير وأضرابهم ما زال يمتعنا ويلذنا كما كان يمتع ويلذ معاصريهم ، أما حقائق العلم التى كانت تعاصرهم فقد بليت وذهبت مع الريح .

ولنفترضْ أن مدرِّساً للطبِّ دخل ذات يوم إلى طلابه فى غرفة المحاضرات ، ومعه كتاب طبى أُلّف فى منتصف القرن الماضى ، وقال لهم إننا سندرس اليوم فى هذا الكتاب وقرأ لهم تاريخه ، وسمّى مؤلفه ، فماذا يكون الموقف ؟ إنهم لا شك يضحكون ويسخرون ، ولن يُغْنيه ما قد يقوله من أن مؤلفه كان عالماً كبيراً فى عصره ، فإنهم سيردّون بأن علم الطب قد تطور من عصره إلى عصرنا تطوراً واسعاً وأنه لو كان على قيد الحياة لأعاد تأليف كتابه ، إذ أصبح كثير مما كان يراه الأطباء فى عصره صحيحاً غير صحيح ولا يستقيم ، وأيضاً فقد اكتُشفت أمراض وأدواء كثيرة ، بحيث يصبح من المضحك أن يعود طبيب إلى هذا الكتاب ليستقى منه علمه بالطب ومعرفته .

وما لنا نُبْعد ؟ إن كتاباً يؤلف فى الطب أو فى غيره من علوم الكيمياء والطبيعة إذا مضت عليه بضع سنين وأعاد المؤلف طبعه كان لا بد أن يعيد نظره فيه وأن ينقّحه ، ولذلك كانت تُلْغى الطبعة الحديثة لكتاب فى العلم ما قبلها من طبعات ، وقد ينشر عالم آخر كتاباً جديداً فى نفس الموضوع فيلغى معظم ما ذهب إليه العالم الأول من آراء ونظريات

وهذا لا يحدث فى الأدب ، فنموذج أدبى لا يلغى آخر ، وطبعة جديدة لاتلغى طبعة قديمة ، بل قد تكون الطبعة القديمة إذا كانت بمراجعة المؤلف أثمن وأنفس من الطبعة الجديدة . فالأدب لا يتقدم ، إنما يتقدم العلم ، وقد كان «دارون» معاصراً «لديكنز» ، وكان الأول عالماً وكان الثانى قصصيًّا ، واشتهر الأول بكتابه « أصل الأنواع » وما يلحق الكائنات من تطور واشتهر الثانى برواياته قيمة كرواية « ديڤيد كوبرفيلد » ولو كان دارون حيًّا بيننا اليوم لاضطر إلى حذف صفحات كثيرة من كتابه ولنقّح الصفحات الأخرى التى يبقيها . أما ديكنز فلو أنه كان حيًّا ما غيّر ولا أصلح حرفاً مما كتب ولا حذف منه أى عبارة .

وقد ألف شعراء الإغريق القدماء شعراً قصصيًّا وغنائيًّا وتمثيليًّا كثيراً ، وازدهرت الآداب المختلفة من بعدهم ، وزخرت العصور التالية بأعلام الأدب القصصى وغير القصصى ، ولا نزال نقرؤهم كما نقرأ مَنْ خلفوهم فنتأثر بذلك كله دون أن يحاول أحد أن يغيّر فيه أو يحذف منه شيئاً ، بل لو أن أحداً حاول ذلك لعُدّ ناقص العقل ينبغى لأهله أن يداووه .

ومرجع ذلك أن نظريات العلم تتجدد وأنها عرضة للتغير فى حين أن الآثار الأدبية تستمر فاعلة ، لأنها قائمة على أشياء ثابتة فينا : على طبيعتنا البشرية ، وأصول هذه الطبيعة النفسية والشعورية لا تتغير ولا تتحول من زمان إلى زمان ولا من مكان إلى مكان ، لم تتغير فى الماضى ولا فى الحاضر ، ولن تتغير فى المستقبل ، فالناس سيظلون يحيون بنفس الدوافع والعواطف والغرائز والبواعث .

وكأن الناس فى عواطفهم ومشاعرهم وغرائزهم وانفعالاتهم الوجدانية لا ينمون ولا يكبرون ولا يشيخون ، إنما الذى ينمو ويشب ويكبر هو العقل ، وخذ مثلا من يحبون فإنهم مهما كانوا علماء أو كانوا ذوى نفوذ ومقام فى الهيئة الاجتماعية إذا

أحبوا أصبحوا يشبهون الأطفال . فالحب لا تدعمه ثقافة ولا رقى عقلى ، ولا نفوذ ومقام اجتماعى ، فدوافعه وأحاسيسه واحدة عند الطفل والشاب والشيخ ، وعند البدوى والمتمدن والجاهل والعالم ، وهى دوافع وأحاسيس صادقة فى ذاتها . وأنت لذلك لا تقول لأديب صدقت أو كذبت فيما عبرت ، إنما تقول ذلك للعالم ، لأن أدلته وحقائقه التى يذكرها ينبغى أن تكون صادقة ، فإن لم تكن صادقة فقدت قيمتها ، أما فى الأدب فكل ما يقوله الأديب صادق لأنه يصور به نفسه ، أما من يقولون حين يستمعون إلى قصيدة شاعر تعجبهم ما أصدقه فإنهم لا يفهمون عمله إلا إذا كان هذا القول معبراً عن اقتناعهم به ، لا أقل ولا أكثر .

فالأديب لا يسوق أشياء نصدقها وأشياء نكذبها ، بل ما يسوقه كله صادق بل من الخير أن نخرج كلمة الصدق من أوصافه ، فإنها قد تضللنا . إنه لا يسوق مصدّقات ، وإنما يسوق عواطفه ، وهى سواء كانت خيرة أو شريرة فإنها تنبع من طبيعة الحياة البشرية ، وهى طبيعة يندمج فيها الأخلاقى بغير الأخلاقى ، والمألوف المعتاد بالشاذ الذى يجرى على غير قياس .

وكم ظهر أدباء شذوا على منطق الحياة الاجتماعية السليمة ، ولكنهم لم يصيبوا هذا المنطق باختلال ، فمثلهم مهما أسرفوا فى شذوذهم مثل أطفالنا العصاة الذين نحبهم ونشملهم بعطفنا رغم عصيانهم لنا ولمجتمعهم . وقد يدفعنا شذوذهم إلى أن نكتشف دوافعه ووسائله فيهم فنتقيه ونحترس منه .

والعلم لا يعرف هذا الشذوذ ولا ينساق فيه ولا فى متاهات الخيال ، لأنه يعكس الواقع الخارجى ولا علاقة له بالواقع النفسى وشذوذاته وتخيلاته التى تخلق فى الروايات والقصص أشخاصاً لم نعرفهم من قبل . ومعنى ذلك أن العلم لا يعرف الخيال ، فالعلماء لا يصنعون خيالات ، وإنما يصنعون نظريات . وإذا تخيل العالم قانوناً أو فرضاً لم يكن مقصوداً لذاته ، إنما يقصد به إلى تحقيق رأى علمى ، فإن لم تثبت صحته لم يكن لخياله أى قيمة ، فهو خيال موقوت مشدود إلى الحقيقة العلمية وظلٌ لها ، فإن لم تسعفه وتصححه أصبح كأن لم يكن شيئاً مذكوراً .

وليس كذلك خيال الأديب ، فإنه يبقى ببقاء نموذجه ، سواء أطابق الواقع الخارجى أم لم يطابقه ، ونضرب مثلا لذلك كُلْفة القمر ، فإن الجغرافيين يعللونها بوهاد

وجبال فيه توشّحه بالظلال ، وكأن أبا العلاء لم يُرْهف سمعه إليهم حين قال :

وما كُلْفَةُ البدرِ المنيرِ قديمةً ولكنها في وجهه أثرُ اللَّطْمِ

وخياله غير صحيح من الوجهة العلمية ، ولكنه خيال أدبي باق ، يصور شعوراً له حين نظم هذا البيت ، شعوراً حزيناً قاتماً .

وتكثر هذه التعليلات الخيالية عند الأدباء،وهي من أهم ما يفرق بين العمل العلمي والعمل الأدبي ، فلا بد في الأول من صحة الأدلة صحة عقلية ، أما في الثاني فليس من الضروري أن تكون الأدلة صحيحة،إنما يكفي أن تكون مقنعة،بحيث تجعلنا نتابع الأديب فيما يقوله ، حتى لو كان خرافياً خالصاً ، كما هو الشأن في قصة السندباد البحري مثلا فإنها تخرج عن عقلنا وأدلته المنطقية ، ومع ذلك نُعْجَب بها ، لأنها تطابق شيئاً داخلياً خيالياً عند منشئها ، وليس من الضروري لها بعد ذلك أن تطابق حياتنا الواقعية الحسية .

ولا يُكتفَى في العلم بصحة الأدلة من الوجهة العقلية ، إذ لا بد أيضا أن تكون العلاقات والارتباطات بين العبارات والكلام منطقية،فالمنطق لا بدأن يسود في كل جزء من أجزاء القول ، فيه وحده ، وفيه مع ما يسبقه ويلحقه من الأجزاء .

وفي هذا ما يلفتنا إلى أن هناك استعمالين للأدلة ، أدلة عقلية يُحْكمها العقل والمنطق ، وأدلة عاطفية كثيراً ما ينعدم العقل والمنطق فيها ، كما ينعدمان أو يضعفان في تماسكها وتسلسلها . وبَوْنٌ بعيد بين بناء النظرية العلمية وبناء النموذج الأدبي ، فجميع لَبِنات البناء الأول يشدُّ بعضها بعضاً بمنطق حاد، أما البناء الثاني فكثيراً ما يغيب المنطق فيه ، وخاصة في الشعر الغنائي وفي مذاهبه المستحدثة من رمزية وسريالية، إذ تتشابك الأبيات والصور بعلاقات واهية .

وقد فسح السرياليون لمكبوتات تظهر فجأة في خلال قصائدهم، تَطْمس العلاقات المنطقية بين أبياتها طمساً ، حتى لكأنها أضغاث أحلام . وحتى الشعر الغنائي السابق لمذهب السريالية لا تتجسم فيه هذه العلاقات كما تتجسم في النثر العلمي ، ويتضح ذلك في شعرنا العربي ، فأبيات قصائده يستقل بعضها عن بعض ويمكن بسهولة أن يُفْرَدَ البيت عن قصيدته.وهذا ما صنعه اللغويون والنحويون والمفسرون في استشهاداتهم الكثيرة ، وما نصنعه حين نستشهد على معنى عام بشعر

للمتنبي أو ابن الرومى أو أبى تمام أو غيرهم من الشعراء . ولا يحدث ذلك فى العلم فلا يمكن أن نستشهد من نظرية بعبارة نفصلها منها عما قبلها وبعدها ، وإن فعلنا لم نكد نفهمها ، لأن فهمها الصحيح متوقف على ما يسبقها ويلحقها من عبارات ، فهى جزء من كلٍّ عام ، ولا يُفْهَمُ الجزء وحده ، وإنما يفهم الكلّ بجميع أجزائه .

فليس للعبارة فى العلم استقلال ، بل هى تخضع خضوعاً شديداً للعبارات السابقة واللاحقة ، إذ ليس لها وجود متميز ، وهى ترتبط بما يتقدمها ويتأخر عنها ارتباط الأسباب بالمسببات والعلل الحتمية بالمعلولات . ولهذا الارتباط المنطقى الشديد أو قل الحادّ ظاهرة نحوية واضحة ، هى كثرة حروف العطف ، التى تصل العبارات بعضها ببعض . وهى كثرةٌ لا نلاحظها فى العبارات الأدبية ، بل قد نفقد فيها حروف العطف ، وحتى إن وُجدت قلما نتبين وظيفتها فى الربط ، ولذلك كان البلاغيون يهتمون بدراسة باب الوصل والفصل أو بعبارة أخرى باب الاتصال والانفصال بين الجمل الأدبية ، ويتمحلون فيه تمحلات يبدو فيها التعسف ، لأنهم يريدون أن يُخْضعوا الجمل فى الأدب لمنطق العقل ، وهى إنما يسيطر عليها منطق العاطفة .

وإذا كانت هناك فروق واضحة بين العبارتين فى الأدب والعلم على هذه الشاكلة فكذلك هناك فروق واضحة بين مواد الألفاظ والكلمات فى كل منهما ، فاللفظة فى العلم تؤدى معنى دقيقاً محدوداً ، لا يختلف فيه اثنان ، أما فى الأدب فالمحدود حروفها وما تشغله من زمن أو فراغ على ورق ، أما معناها فإنه غير محدود.

ويرجع هذا إلى أساس مهم ، هو أن الدلالة العقلية للكلمات دلالة واضحة لا لبسَ فيها ولا غموض ، أما الدلالة العاطفية فغير واضحة ولا مستبينة ، وخُذْ مثلا كلمة قريبة الدلالة مثل الحب ، فإنها إذا انزلقت على لسان الأديب وسمعها كثيرون معاً اختلفت دلالتها عند كل منهم بحسب حالته الوجدانية وأصدائها فى نفسه .

ولذلك قالوا إن الكلمات فى الأدب رموز ، رموز بالقياس إلى الأديب الذى يتحول العالم الخارجى كله فى نفسه إلى رموز ، وهو يعبر عنها بكلمات هى نفسها رموز أيضاً ، وكما يرمز العَلَمُ على أمة كذلك ترمز الكلمة الأدبية على أمة من الأحاسيس والمشاعر ، رمزاً فيه قصور الدلالة من جهة واتساعها من جهة . أما قصورها فلأنها لا تُبين بالدقة عن دقائق العاطفة ، كما تبين الكلمة فى العلوم عن

دقائق الفكر . وأما اتساعها فلأن السامع حين يسمعها توحى إليه بمعنى لا ينحصر. ومن أجل ذلك كانت توصف الكلمات الأدبية أو العاطفية بأنها رمز موحٍ أو موعز ، فهى توعز بمعان كثيرة، تنطلق بنا إلى آفاق واسعة جدًّا، وكأنها تخرجنا من عالمنا وتسبح بنا فى عوالم لا حصر لها ولا ضبط . ونستطيع أن نلاحظ ذلك حين نقرأ فى قصيدة أو فى أى نموذج أدبى أصيل فإننا نحس كأننا نتخلَّى عن عالمنا ، وكأن الأديب أو الشاعر يحملنا على أجنحته ، فنقفز معه من سحاب إلى سحاب ، ونحن غارقون فى نشوة محبَّبة ، وهى نشوة لا نتحقق فيها من الكلمات ودلالتها ، فالكلمات تنشر حولها ضباباً ، ويكفينا أن نراها من خلال هذا الضباب رؤية غامضة ، وهى رؤية شديدة التأثير فينا .

ولعلنا بذلك نفهم سبب شيوع الغموض فى الشعر ، إذ هو اللغة العاطفية التامة ، ومن قديم صُنعت له الشروح ، لعلها تفك غموضه ورموزه ، ومع ذلك تبقى أبياته — حتى بعد حلها وشرحها — مغلَّفة بضرب من الإبهام . ولذلك كثيراً ما تعاد الشروح فيه على نحو ما صنع أسلافنا بشروحهم لشعر أبى تمام والمتنبى ، فقد أعادوا شروح شعرهما مراراً.

وكل ذلك مرجعه إلى غموض الكلمات الأدبية والشعرية وأن دلالتها غير محدودة ، وحتى إذا كانت دلالتها واضحة كما يبدو فإننا حين ننعم النظر فيها نجدها ملتفة فى رداء من ضباب . وهذا الرداء هو الذى يجعل أى بيت من الشعر حين يُعْرَضُ على عدد من الطلاب ليفسروه يفسره كل منهم تفسيراً مخالفاً قليلا أو كثيراً لصاحبه ، لأن كلا منهم يفسره حسب شعوره وحالته الوجدانية ، وكأن التفسير يحمل معنى البيت وصداه فى نفس مفسره ، والأصداء النفسية تختلف ، وبذلك يختلف التفسير من شخص إلى آخر .

وصفة ثانية فى الكلمة الأدبية متممة لصفتها الرمزية أو العاطفية ، وهى أنها تحمل معنى صوتيًّا ، ومعروف أن العالم لا يفكر فى أصوات كلماته ، إنما يفكر فى معانيها العقلية فحسب ، فالكلمة عنده ليس لها أى وظيفة سوى أداء المعنى العلمى أو المنطقى ، أما فى الأدب فإنها تؤدى بجانب معناها النفسى العاطفى معنى صوتيًّا يتممه ، ولذلك يُعْنَى الأدباء بأساليبهم عناية لا يعرفها العلماء ، فهم لا يستخدمون أى ألفاظ ولا أى كلام بل ينتخبون ألفاظهم وكلامهم ، ولكل أديب طريقته فى

الانتخاب ، ومن ثَمَّ كان لكل أديب أسلوبه .

وقد تكون معانى بعض الأدباء سطحية ، ولكن أسلوبهم جميل ، فينهض بمعانيهم ويجعل لعملهم الأدبى على ضحولة هذه المعانى قيمة ، وكثيراً ما يَستُر أسلوب الكاتب عيوبه . وهذا لا يحدث فى العلم ، فلن يقف شخص عند أسلوب عالم ، ولن يحاسبه على عيوبه وأخطائه اللغوية والنحوية أو البيانية ، وإذا صنع شخص ذلك كانت تلك محاسبة أدبية لا علمية .

فليس من الضرورى فى الكتابة العلمية الأسلوب الجيد ولا الأسلوب الجميل ، بل قد يُضْعفها إذا طغى على ما تتضمنه من الحقائق . والكتابة الأدبية بخلاف ذلك ، فلا بد فيها من براعة التعبير ومن العناية بجمال الأسلوب وانتقاء الألفاظ وتنقيحها وتحرِّى الإجادة وعرض الصور الرائعة . وفى ذلك كله صعوبة يكفى لتصورها أن ننظر فى العلوم التى نشأتْ حول دراسة الأدب ولغته من مثل علوم البيان والبلاغة والنحو والصرف وفقه اللغة والعروض والقوافى ، وهى كلها علوم يُقْصَدُ بدرسها إلى أن يحاط الأدب بسياج فنى متين .

وهذا السياج أو هذه المادة الشكلية هى التى تجعل من الصعب بل يكاد يكون من المستحيل أن يترجَم نموذج أدبى من لغة إلى لغة ترجمة تنقل كل مادته وصورته ، فمهما كانت الترجمة دقيقة فإنها لن تستطيع أن تحتفظ بعواطن التعجب والجمال فى أسلوبه ، بل لا بد أن تسقط جميعاً وأن يعيد المترجم تأليفها فى لغته . ولا بد أن يكون على علم تام باللغة التى ينقل عنها النموذج واللغة التى ينقله إليها وأن يكون فى تذوق أدبيهما سواء ، بل لا بد أن يكون أديباً فى لغته ، حتى يحافظ قدر الطاقة على الصورة الجمالية للنص الذى ينقله . ولا نطلب فى مترجم العلم شيئاً من ذلك ، لأننا لا نطلب منه إلا أداء المعانى واستيفاءها على حقها وصدقها ، وهى معان واضحة الدلالة ليس فيها إبهام ولا غموض .

الجمال الفنى

يتعلق الوصف بالجمال دائماً بشيء محسوس سواء أكان ذلك فى الطبيعة أم فى نموذج أدبى أم فنى ، وهو محسوس فردى معين كأن يكون غروب شمس أو زهرة من الأزهار أو أى منظر صغير أو كبير فى الطبيعة . وبالمثل النماذج الأدبية والفنية ، فهى نماذج فردية معينة ، نماذج محسوسة قد تكون مادتها الألفاظ أو الأصوات أو الألوان أو الرخام .

فالجمال دائماً يوصف به محسوس ، وهو محسوس متميز فى مادته وصورته ، تراه العين أو تسمعه الأذن . ومن قديم يبحث الفلاسفة والمفكرون فى حقيقته ، وقد ذهب أفلاطون إلى أن كل جمال حسّى أوخلقى أوعقلى يُرَدُّ إلى المثال الأزلى الخالد أو بعبارة أخرى إلى الجمال المطلق . وتلاه أرسطو فأنكر عالم المُثل الأفلاطونى وجعل الجمال فى تناسق التكوين ، كما جعله أسمى من الحقيقة . حتى إذا كنا فى العصر الحديث أخذ كثير من الفلاسفة يفرقون بين الجمال من جهة والحق والخير من جهة ، فالحق نصل إليه عن طريق الأدلة العقلية الصرفة ، ويحقق لنا الخير المنفعة ، أما الجمال فلا غرض وراءه من حقيقة أو خير ، وإنما هو ضرب من الإحساس يمكن أن نسميه الشعور بالجمال أو الشعور الجمالى. ووضع « بومجارتن» (١٧١٤ — ١٧٦٢) اصطلاحاً لهذا الشعور هو كلمة الإستطيقا «Aesthetica». وسرعان ما أصبح هذا المصطلح علَماً على مباحث فلسفة الجمال التى شغلت نشاطاً عقليا واسعاً فى أبحاث الفلاسفة من كانط وهيجل وشوبنهور إلى جويو وكروتشه، فقد تساءلوا ما الجمال الذى نراه فى الأشياء المحسوسة ؟ وما الشعور الذى يتولد فينا إزاءه ؟ وما التأثيرات التى تنبع منه فى وجداننا الجمالى ؟ .

وقد ذهب «كانط » إلى أن الجمال فى الكون وفى الفنون لايبتغى غاية سوى اكتماله وانسجامه الذاتى وكأن الجمال إنما يرجع إلى الصورة وليس للمضمون فيه أى دخل ، إنما الدخل كله للناحية الفنية الصرفة ،وهو بذلك لا يعلق أى أهمية على الغاية الخلقية أو الاجتماعية ، بل هو يفصل بين غايته التى يؤدى تحقيقها إلى توليد الشعور بالجميل وتلك الغايتين الخارجتين عن طبيعته فى رأيه ، وقد رده إلى ما يشبه اللعب ، فعلى نحو ما

نُسَرُّ باللعب نسر بالجميل سروراً خالياً من كل منفعة ومن كل غرض فى الوصول إلى المعرفة أو الحقيقة . وتلاه « هيجل » يقول إن الفن إنما هو إدراك الروح الحسى للمثل الأعلى للجمال فى صوره المختلفة ، وهو لا يتمثل فى المادة وحدها بل يتمثل فيها وفى المضمون أو الفكرة. وتختلف الفنون بمقدار اندماج المادة فى الفكرة ، ففن كالعمارة لا تندمج فيه الفكرة فى المادة ، ومن ثم كان يسبقه فن النحت ، غير أنه هو الآخر لا يستطيع تمثيل الجوانب السامية فى الروح الإنسانية ، بسبب مادته الصلبة المحدودة . ومن أجل ذلك كان فن التصوير يتقدم النحت ، إذ المادة فيه أقل تحجراً وصلابة ، ومن ثَمَّ كان أكثر قرباً للمثل الأعلى للجمال . وليس من شك فى أن فن الموسيقى يتقدمه إذ تمتزج الفكرة بالصورة امتزاجاً تامًّا ، ولا يوجد ما يعوقها من حواجز المكان . وأرفع صور الفن جميعاً الشعر لأنه يؤلف بين فنى التصوير والموسيقى جميعاً ، ولأنه أتم تعبيراً عن الفكرة وأوضح دلالة . والطريف فى تفسير هيجل للفنون أنه فسّح فى جمالها للمضمون وذهب يعلل لتطورها بتطور النشاط الاجتماعى والعقلى والدينى ، فأتاح الفرصة لتفسير الفنون تفسيراً اجتماعيًّا . وخلفه « شوبنهور » فقال إن الحياة إرادة وفكرة وإن الفن يخلصنا من الإرادة ، إذ يسمو بالعقل إلى مرتبة التأمل فى الحقيقة تأملا غير إرادى ، فمدار شعورنا الجمالى فى الفنون وفى الطبيعة على السواء أننا نتأمل فى الشىء الجميل دون أن نمزج به إرادتنا الذاتية ، إذ نتخلص من شواغلنا فى الحياة وحاجاتنا ومطالبنا ونفرغ للتأمل الجمالى الخالص . وفرّقَ بين العلم والفن بأن العلم يعنى بالحقائق الكلية التى يشتقها من الجزئيات ، أما الفن فيعنى بالجزئيات عناية تتمثل فيها الصفات الكلية ، فإن أراد الفنان تصوير رجل مثلا أسبغ عليه صفات الإنسان عامة حتى يكشف فيه عن النوع كله ، ويقترب من المثال الأفلاطونى ، وبذلك كانت الموهبة العادية تكفى فى العلم أما فى الفن فلا بد من العبقرية والنبوغ . وعنده أن الموسيقى أرفع الفنون ، ومن ثم كانت تؤثر مباشرة فى المشاعر والأحاسيس.

وذهب « جويو » إلى أن الجمال إحساس يعمق شعورنا بصور الحياة الثلاث : العاطفة والعقل والإرداة ، فنحن إنما نعجب بالجميل لأنه يمدنا بثراء طائل فى حياتنا ، ومن هنا يأتى جمال الآداب والفنون لأنها تصلنا بأعمق ما فينا من مشاعر

وعواطف وتجعلنا نشعر بانتظام الحياة وانسجامها فى روعة بالغة . أما « كروتشه » فقال إن للمعرفة صورتين : صورة حدسية (بصيرية) وصورة منطقية ، وعماد الأولى الخيال وعماد الثانية العقل ، والأولى هى صورة الجمال وهى تنبع من الصور الذهنية الجزئية التى يتمثل فيها جوهر الأشياء المدركة ، والثانية هى صورة العلم وتنبع من الكليات الذهنية التى تبعدنا عن الأفراد والجزئيات وتنطلق بنا فى عالم كله تجريد على نحو ما هو معروف فى العالم الرياضى . والمعرفة الأولى تسبق المعرفة الثانية لأن الخيال يسبق الفكر ، فهى فجر كل معرفة ، وهى التى تبعث فى الفنان إحساسه بالجمال ، وهو إحساس لا غاية وراءه من خُلق أو غير خلق ، إحساس قائم بذاته ، وعلى من يتذوق الفن أن يقف أمامه موقف العابد الخاشع لا موقف القاضى أو الناصح ، إنه يحس ببصيرته ما أحسه الفنان أولا ، فهو يعيش بصيرته مرة ثانية واعيا لها وعياً كاملا . وأساس الفن إنما هو إحساس الفنان وقدرته على تكوين الصور الذهنية التى تسبق صور العقل المنطقية وأفكاره الكلية ، فهو يتمثل فى باطنه صورة ما يبرزه تمثلا دقيقاً ، ويدركه فى داخله إدراكاً جلياً واضحاً تمام الوضوح ، وبذلك يخرج تعبيره عما فى نفسه كاملا ، وهو تعبير غير إرادى لأنه صورة حتمية لما وراءه فى باطن الفنان ودخيلته ، صورة لابد أن ترتسم بهذا الوضع والشكل المعين . وإذن فالجمال فى الفنون لا يتعلق بالصورة الخارجية التى تمثله ، وإنما يتعلق بما وراءها من صورة باطنة تجسدها الصورة الخارجية . وعلى ذلك لا يكون الفرق بيننا وبين الفنان أنه أقوى منا تعبيراً ، وأننا نتملك نفس أفكاره وأحاسيسه غير أنه هو الذى يقتدر على صوغها ، وإنما الفرق داخلى فى الصورة الباطنة التى يتمثلها والتى يعبر عنها بتلك الصورة الخارجية . وعلى هذا القياس الإحساس بجمال الفنون فهو لا يُرد إلى إحساس ظاهرى ، وإنما هو إحساس باطنى ، نرى فيه الأثر الجميل مصوراً بدخائلنا فى صورة ذهنية تعبر عنه . وإذن فالتعبير هو الفن وهو الجمال ، وهو تعبير باطنى داخلى ، تعبير يتجسد فى أشكال مختلفة ولكن لا فرق بين الأشكال والمضامين ، فهى جميعاً شيء واحد ، شيء ذهنى أو صور ذهنية ترتسم فى بصيرة الفنان وبصائرنا ، ومن الخطأ أن نفصل بينها فنقول شكل ومضمون أو لفظ ومعنى ، فهما جميعاً تعبير عضوى لا ينفصم فيه اللفظ عن المعنى

ولا القالب عن المضمون ، وهو تعبير ينطبق عليه ما ينطبق على الكائنات العضوية من قوانين . ومعروف أن تلك الكائنات لا ينفصل فيها المضمون عن القالب ، فكلاهما — إن صح أنهما شيئان — يعبر عن وجودها ووظيفتها الحيوية . ليس القالب إذن إطاراً خارجياً للأثر الفنى يفرض إرادته عليه ، بل هو نفس تعبيره وكيانه الذى يحدد مضمونه ، أو بعبارة أدق الذى يحدد النمو الداخلى لهذا المضمون . والفنان لا يبتغى شيئاً سوى مخاطبة إحساسنا بالجمال ، فقيمة عمله فى ذاته ، وليس له هدف وراء ذلك .

وقد تناقش أصحاب هذه الفلسفة الجمالية طويلا فى موضوعية الجمال وذاتيته وهل شعورنا به يقترن بتصورات ذاتية لنا أو هو لا يقترن بشىء من ذاتنا ، إنما يرجع إلى صفات فى الشىء الجميل نفسه ، وبعبارة أخرى هل الجمال مطلق أو هو نسبى يختلف باختلاف الأشخاص والأجيال والحضارات ؟ . وكثرت الإجابة على مثل هذا السؤال وما يتفرع عليه من أسئلة ، فقال بعض الباحثين إن الجمال موضوعى وقال آخرون إنه ذاتى ، أما من قالوا بموضوعيته فقد رجعوه إلى ما تتضمن الأشياء الجميلة فى الطبيعة والفنون من تناسب وتوازن فى الأجزاء وعلاقاتها . ففى الجميل ضرب من التوافق والنظام هو سر جماله ، وهو يبدو فى تناسب دقيق بين أجزائه تسرى فيه وحدة منتظمة تصوغه صوغاً جميلا ، وارجعْ إلى الموسيقى فسترى فيها نظام الإيقاع تامًّا ومثلها الشعر فهو الآخر نظام من النغم ، أما التصوير فنظام من الألوان يشبه فى اتساقه نظام الأنغام ، وكذلك بقية الفنون لا بد فيها من نظام هو جوهر جمالها .

أما من يأخذون بفكرة الذاتية فى الإحساس بجمال الفنون فإنهم يقولون إن الناس يختلفون فى هذا الإحساس ، بل إن الشخص الواحد يختلف إحساسه إزاء شىء جميل معين باختلاف مراحل عمره ، فما قد يعده جميلا فى الصبا أو الشباب لا يعده جميلا فى الكهولة أو الشيخوخة . وعلى ذلك فالإحساس بالجمال إحساس نسبى ، وهو ينمو ويرقى بنمو الحضارات ورقيها ، وانظر فى اثنين أمام أى شىء جميل فإن كلا منهما يتصوره فى صورة مغايرة لصاحبه ، ويحسُّه كذلك إحساساً مخالفاً لإحساس صاحبه ، فلا وجود لجميل جمالا مطلقا ، بل نحن — فى

تقديرهم — الذين نسقط على الجميل جماله بما نُسْقط عليه من مشاعرنا وانفعالاتنا الوجدانية .

ونستطيع أن نقف بين الطرفين المتعارضين موقفاً وسطاً ، فنقول إن الجمال ذاتي وموضوعي معاً أو خارجي وداخلي معاً ، إذ لو كان خارجياً فقط لا عتمد على الحواس وحدها ، فكان أحدُّ الناس بصراً وأرهفهم سمعاً أشدّ إحساساً بالجمال من غيره ، وهو ما لا يشهد به الواقع ، وحتى لو قلنا إن مردّه إلى إدراك عقلي تطبعه الحواس فى أذهاننا ، فيه يلتقي العقل بالإحساس لتصوَّر الناس جميعاً الجميل تصوراً واحداً . إنه لا بد أن نحسّ به أو أن يكون فعلا محسوساً فى شيء وأن تنطبع له انعكاسات داخلية فينا . وهنا تتجلى الذاتية فيه ، وعلى أساسها يتفاوت الإحساس به من شخص إلى شخص ، كما يتفاوت التقدير . ولهذا التفاوت أثره فى تطور الفنون والآداب ، فما كان يراه الكلاسيكيون من قواعد فى الفن مسرحاً وغير مسرح أتى عليه زمن أصبح الناس فيه لا يعتدُّون به ، فظهر ذوق جديد هو ذوق الرومانسيين ، وتعاقبت أذواق مختلفة . ومعنى ذلك أن الشعور الجمالى فى الآداب والفنون يختلف من عصر إلى عصر . ومع ذلك ينبغى أن لا نُبْطل جمال الجميل فى ذاته ، إذ لا بد فيه من ضرب من ضروب التناسق حتى يؤثر فى نفوسنا ، وإذا كان من يحكمون فى مسابقات الجمال بين الغيد الحسان يرجعون إلى مقاييس ونِسبٍ للأعضاء والقدّ فإن من يقدرون الجمال فى الفن لا بد أن تتكون فى نفوسهم مثالية للجمال ، حتى يستطيعوا تقديره . وهذه المثالية هى نفس الذوق الأدبى ، فهو مثال جمالى يتكون فى نفس الشخص يستطيع به أن يحس الشعور الجمالى فى الآثار الفنية والأدبية إحساساً واضحاً ، وهو لا ينشأ من الهواء إنما ينشأ من خِبْرات لا حَصْر لها خلال اطلاع صاحبه على نماذج الفن والأدب المختلفة . ومعنى ذلك أن متذوق الفن يتذوقه ويتأثر به من خلال النظام الجمالى الذى يسود فى كل فرع من فروعه . ولا يُفْهَم من ذلك أن هذا المتذوق ينبغى أن يتقيد فى تذوقه بأوضاع هذا النظام ونسبه فى كل ضرب من ضروب الفن الجميل ، بل هى كالعلامات الدالة فى الطريق سواء بالنسبة له أو بالنسبة للفنان ، فكلاهما يعرف النظام الجمالى للفنون ، كل فن على حدة ، لا لكى يسجن نفسه فيه ، وإنما ليكون نقطة بدء وانطلاق فى التذوق والتأثر ، بحيث

يستطيع أن يتذوق لوناً جديداً ، لا سابقة له .

ومعنى ذلك أن متذوق الأدب لابد أن تتحول خبرته فيه إلى بصيرة واعية ، يستطيع أن يحس بها الجمال إحساساً دقيقاً، سواء ظلّ فى الحدود المرسومة له سابقاً ، أو خرج عليها . ومعروف أن تقاليد الجمال فى الفنون عامة ليست ثابتة فهى تتطور وتتحول ، وكأنها المياه المتحركة فى النهر ، تفيض دائماً وتتجدد دائماً . حتى لنستطيع أن نقول إن الماضى فيها يتأثر بالحاضر أكثر مما يتأثر به الحاضر ، والمعوّل دائماً سواء عند متذوق الأدب أو الأديب إنما هو على الحدْس الدقيق والحس الثاقب والبصيرة النافذة بحيث يكون معدًّا للشعور بالجمال فى صور جديدة .

وكل هذه مسائل يقف عندها أصحاب الفلسفة الجمالية ، وقد شغلهم كما رأينا التفكير فى حقيقة الجمال ، وتقصِّى أسباب الشعور به فى الطبيعة والآثار الفنية . ويقفون غالباً عند هذه التأملات العامة ، وقلما عالجوا الناحية التطبيقية فى الآثار الفردية. ومن غير شك هم الذين فسحوا لنظرية الفن للفن ، فالفن عندهم إنما مداره على الشعور الجمالى، وليس له غاية وراءه ، وسواء فصم بعضهم القالب عن المضمون أو وصلوا بينهما وصلا تامًّا ، حتى ليصبح وصلا عضويًّا ، فإن الفنون لا تخاطب عندهم شيئاً وراء هذا الشعور ، إذ الجمال نفسه جوهر له وجوده فى ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، فهو لا يُقْصَد به إلى حقيقة ولا إلى منفعة ولا إلى خدمة أى نظام اجتماعى . فعالمه عالم مستقل ، يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، وإذا تصادف أن اتُّخذ أداة للثقافة أو للسياسة أو للدين أو للتعليم فإن ذلك يكون شيئاً خارجاً عن وظيفته وقيمه الجمالية الفنية الخالصة .

وقد أتاح تطبيق الدراسات الطبيعية والاجتماعية والنفسية تفسيرات جديدة لهذه القيم ، فإن النقاد أخذوا يحللون الأدب على أساس البيئة والمجتمع والوراثات الشعبية وما يؤدى من وظائف اجتماعية ، واعتبر كثيرون منهم ذلك أساس تقديره وتقويمه . ولم يلبث أن ظهر فرويد فى أول هذا القرن ، ففسَّر الفنون بأنها تعبير عن رغبات مكبوتة فى اللاشعور منذ الطفولة ظلت تعمل دون انقطاع ، حتى اتجهت إلى التسامى عن طريق التعبير الفنى الجميل .

و «فرويد» بذلك يجعل الجمال الفنى إشباعاً لرغبات مكبوتة ، ويقرن بين الفن

والحلم ، ويدعو إلى دراسة العمل الفنى على أساس أنه حلم يقظة يحلمه الفنان معبراً عن دوافع جنسية راسبة فى داخله منذ الطفولة ، وهى رواسب جاءت من صدمات وتوترات ظلت مستكنة حتى تسامى صاحبها وسعى بها نحو غايات مقبولة اجتماعيًّا . وعلى هذا الأساس يعيش الفنان فى كَبْت دائم يعبر عنه بضرب من ضروب التعبير الفنى الجميل . ونقل « يونج » عالم اللاشعور من الطفولة إلى القبيلة ، فالأول مكتَسب للفنان أما الثانى فهو الخليق بالبحث ، والفنان يرثه عن آبائه وأجداده الأولين مجتازاً إليه العصور ، وفى رأيه أنه قائم فى كيان كل مجتمع مهما تحضر ومهما ارتقى ، ومن أجله يُعْجَبُ الناس بالأساطير ويتخذها الفنانون موضوعاً لفنهم. فليس منبع الأعمال الفنية وجمالها اللاشعور الفردى القريب ، وإنما منبعها اللاشعور الجماعى . وكأن الفنان يترك مجتمعه إلى أغواره الداخلية التى يشهدها الناس فى أحلامهم ويشهدها هو فى يقظته ، إذ تتسرب إليه من أعمق الأعماق ، فيُبْرزها فى أعماله الفنية الجميلة . ودعاه ذلك إلى أن يقسم الآثار الفنية قسمين ؛ قسم يستجيب فيه الفنان إلى حياته ومجتمعه وقسم يستجيب فيه إلى الوراثات البعيدة .

ويقف نفسيُّون آخرون موقفاً وسطا بين «فرويد» و«يونج» وأصحاب الدراسات الجمالية ومن قاسوا الأدب بمقاييس اجتماعية فيقولون إن التجربة الفنية فى الأدب وغير الأدب إنما هى تجربة نفسية كاملة ، تجربة ينقل إلينا فيها الفنان أشتات الأحاسيس والمشاعر ، وهى أشتات منها ما يعود إلى مجتمعه وآرائه فى الخُلق والسياسة وغير الخلق والسياسة ، ومنها مايعود إلى ذاته وشعوره ولا شعوره الفردى والجماعى . إنها صورة النفس الإنسانية بكل ما يقع عليها من مؤثرات وكل ما يجرى فيها من دوافع مكبوتة وغير مكبوتة ، ومن الخطأ أن نحكِّم جانباً ونترك الجوانب الأخرى ، فنحكِّم الدين مثلا أو الأخلاق أو السياسة أو الشعور الجمالى التجريدى أو اللاشعور الفردى أو اللاشعور الجماعى ، فكل هذه خيوط فى التجارب الفنية ، ومنها جميعاً تتمُّ التجربة وتتشكَّل ، وقد تنقص جزءاً كأن تنقص اللاشعور الجماعى فلا تكون أسطورة مثلا أو تنقص الخُلق فتكون شاذة عليه . غير أن ذلك لا يبطلها فإن الفنان يهتم بأجزاء أخرى ويحدث بينها من التناسق ما يجعل أثره الفنى جميلا جمالا رائعاً .

فالمهم أن يسوى الفنان تجربته من مجموعة من العناصر والدوافع النفسية ، تتجمع فى ذهنه ويؤلف بينها وينسج منها عمله فى صورة منسقة جميلة . وإننا لو تدبرنا فى صنيعه لعرفنا أنه منظِّم فى دقة لأحاسيسنا ومشاعرنا وكل مايضطرب فى نفوسنا من عواطف تتزاحم فى داخلنا تزاحماً ، حتى لكأن فوضى تضرب أطنابها فى باطننا ، فإذا هو يسلِّط أشعة فكره على هذا الباطن فتتجمع هذه العواطف والمشاعر تجمعاً متناسقاً فى مكان أو زمان . وتلك هى براعته وهى الشيء الذى يعجبنا عنده ، فإن كلاًّ منا يشعر كأن فى داخله محيطاً مضطرباً من نزعات ورغبات وأحاسيس ، وهو لايستطيع أن يسوِّى من ذلك عملا كاملا . وما أشبه ما يجرى فى داخلنا من ذلك ببطاقات كتبٍ لدار من دورها قد تناثرت فوق أرض الغرفة التى بها صناديقها ، فهل يمكن أن تعود هذه البطاقات إلى صناديقها وتنتظم فيها مرتبة ترتيباً أبجديًّا دون أن تتناولها أيد حاذقة ، فتعيد إليها نظامها . وهذا نفسه ينطبق بالضبط على دوافعنا وغرائزنا ومشاعرنا فإنها دائماً متناثرة فى فوضى داخل نفوسنا . ولا نستطيع تنظيمها ولا تبويبها ، لسبب بسيط وهو أننا نفتقد القدرة الصحيحة على ذلك . إنما الذى يستطيع النهوض بهذا العمل هم الفنانون الذين أوتوا قدرة بارعة فى تنظيم أخلاط الأحاسيس وأمشاج المشاعر والدوافع النفسية تنظيماً نراه ماثلا فى تجاربهم مثولا بيناً ، وكأنما فى أيديهم مصابيح ينفذون بها إلى حجرة النفس المظلمة ، فتنجلى لهم جوانب من خوالجها المتنافرة المتباينة ، وسرعان ما يرتِّبونها وينظِّمونها وينفون عنها كل فوضى واضطراب . فإذا أبصرناهم أو سمعناهم أحسسنا أنهم نظَّمونا داخليًّا ، أو نظموا جانباً فينا باطنيًّا ، إذ تنطبع فى نفوسنا تجاربهم انطباعاً تتَّسق فى أثنائه أحاسيسنا ومشاعرنا المختلطة ، وكأنما ينسِّقوننا على غرارهم ، فإذا دوافعنا النفسية تتلاقى وتتآلف ، بعد أن كانت متنازعة متخاصمة ، فقد تشكَّلت تشكلا جديداً ، أو قل تشكلت حياتنا الباطنة تشكلا جديداً يمنحنا ضرباً من الراحة والمتعة ، أو ضرباً من الرضا العميق ، فقد توازنت فينا انفعالاتنا وانتظمت عناصرنا الوجدانية انتظاماً محكماً .

وإذن فإحساسنا بالجمال فى الفنون إنما يرجع إلى أنها تُحْدث فى دوافعنا النفسية وما يُطْوَى فيها من مشاعر وذكريات ونوازع ورغبات ضرباً من النظام أو التوازن

والانسجام . فالإنسان مركب فى داخله من دوافع مختلطة لا ضابط لها ، وهى دوافع تتباين وتتصارع أنواعاً من الصراع ، فإذا ما أبصرنا أوسمعنا تجربة فنية ضُبطت هذه الدوافع فينا ضبطاً ، وانتظمت انتظاماً. وهذا هو مبعث إعجابنا بنماذج الفن وتأثيرها فينا ، وهو تأثير لا يُرَدُّ إلىما يقوله أصحاب الفلسفة الجمالية من أن منشأه شعور جمالى مجرد فإن ذلك يجرُّنا إلى نظرياتهم فى الفصل بين ملكاتنا الثلاث ، وهىالتفكير والإرادة والإحساس وأنملكة التفكير هىالتى تصلنا بالحقيقة وأنملكة الإرادة هىالتى تصلنا بالخير بينما تصلنا ملكةالإحساس بالجمال فىالطبيعة والفنون . وفى هذا ما فيه من فصل بين ملكات الإنسان المذكورة ، بل كأنهم يوجدون بينها حواجز وفواصل ، بينما هى جميعاً عاملة فيه وفى كل ما يصدرعنه من فن وغير فن . ومَنْ ينكر أن الفنان يخضع لملكة العقل وما تبحث عنه من الحقيقة ، كما يخضع لملكة الإرادة وما تبحث عنه من الخير؟. إنمن حقه أن ينشد الحقيقة وأن ينشد الخير وأن يتمثلهما ويصدرعنهما فى أعماله . ونحن أنفسنا حين نقرؤه أو نسمعه أو قُلْ حين نبصر تجاربه كما فى الرسم أونسمعها كما فى الشعر والموسيقى لانتخلّى عن ملكاتنا العقلية ولا الأخرى الإرادية ، بل نظل محتفظين بهما على نحو ما نحتفظ بملكة الإحساس .

ومعنى ذلك أنه ليس هناك إحساس أو شعور جمالى خاص يقودنا إلى تأملات الجماليين وإلى فصل الفنون عن الحياة وقيمها المختلفة ، فتصبح لها قيماً معزولة ، بل إن قيم هذه الفنون هى من نفس قيم حياتنا ، ووظيفتها أن تؤدِّى لنا هذه الحياة فى تجارب كاملة ، تجارب لا تحلِّق فى عوالم وراء عالمنا ، بل هى تستمد من نفس عالمنا ، وكل ماهناك أن للفنان من القدرة على جَمْع عناصرنا النفسية والتأليف بينها فى تجربة تامة ما ليس للأشخاص العاديين ، وهى عناصر منها ما يستمده من رواسب داخلية فى لاشعوره القريب أو البعيد ، ومنها ما يستمده من ذكرياته الغامضة أو الواضحة ، ومنها ما يستمده من مجتمعه ومشاعره . فكل ذلك ينساب فى نفسه انسياب الماء فى مجراه ، وقدرته إنما هى فى جَمْعه وتنسيقه بين عناصره وإحداث العلاقات بينها بحيث تصبح كياناً واضحاً لعمل فنى ، له روابطه الحية . وهو فى ذلك لا يعلو على حياتنا ولا يخرج منها إلى عالم خاص به ، وإنما هو يستمد من

نفس واقعنا ودوافعه ، ويعيش بيننا ، ولكن هذه المعيشة التي تميزه منا ، والتي تجعل له نبوغاً في أن ينظِّم ما بداخلنا أو قل ما بداخله ويتمثَّله تمثلا دقيقاً ، بحيث يصوغه صياغة جديدة في تجربته ، صياغة تمتزج بروحه وعقله ، يستدعي في أثنائها جميع دوافعه ومشاعره الواعية وغير الواعية ، فنهتزّ ونتأثر تأثراً بالغاً حين نبصر عمله أو نسمعه ، وكأنه يصوغنا نحن فيه ، أو قل كأنه يصوغ دوافعنا ومشاعرنا الظاهرة والباطنة .

تجاربُ الفنان إذن ليست فوق مستوى حياتنا ولو أنها كذلك ما تأثرنا بها ولا كان لها صدى في نفوسنا ، إنما نتأثر بها لأنها تخاطبنا وتخاطب داخلنا ، وليس ذلك فحسب ، بل لأنها تصقلنا وتصقل دوافعنا المكبوتة وغير المبكوتة ، وكأنما تجعلنا نشعر بحياتنا شعوراً أكثر عمقاً ، أو قل إنها تجعلنا نشعر بوجودنا شعوراً كاملا ، إذ تتلاقى عناصرنا الوجدانية الداخلية المتباينة والمتخاصمة ، وتُصاغ صياغة جديدة ، يتمُّ لها فيها كل ما كنا نحلم به من تناسق وتآلف . ومن هنا يأتي تأثير التجربة الفنية ، وهو تأثير عميق ، يفوق أي تأثير خارجي فينا . وإذا كنا نشعر بضرب من الرضا حين نكتسب خبرة عارضة في الحياة ، فإن رضانا عن التجربة الفنية يكون أبعد غوراً ، لأنه يتناول خبراتنا النفسية الداخلية ، وينفذ إلى خبيئها ومكنونها مما يرسخ رسوخاً في دخائلنا . ولعل هذا ما يجعلنا نشعر إزاء هذه التجارب التي يقدِّمها لنا الفنانون ، كل في فنه ، بأننا نزداد فهماً للحياة وخبرة بها ، إذ توسِّع مداركنا وكأن حياتنا تتضاعف ، وتغمرنا بغير قليل من الراحة والطمأنينة ، وكأننا نجد الأمن والدعة وما نفتقده في حياتنا من السعادة ، فقد خرجنا من التِّيه الداخلي لدوافعنا الباطنة المختلطة وما كانت تسبِّبه لنـــا من ارتباك واضطراب إلى هذه الواحات الجميلة المسماة بالتجارب الفنية ، لننعم بظلالها الوارفة وما تُضْفيه علينا من هدوء ورضا ونعيم. وهو نعيم ليس خياليًّا إنما هو نعيم حقيقي ، فإن الفنانين ينظِّمون بتجاربهم حياتنا العاطفية ، يثيرون كوا منهـــا وما يُخْتَزَن من مشاعر في خلايا نفوسنا ، وهم لا يثيرون هذه الكوامن والمشاعر فقط ، بل يضمُّون بعضها إلى بعض في تنسيق عجيب ، تنسيق يحدث بينها نوعاً من التآلف ، أو قل من التوازن ، فإذا هي قد خرجت من فوضاها ومن كل ما كان يجرى فيها من اضطراب ، وإذا نحن نشعر كأنما أعيد

خَلْقنا من جديد ، فنستريح إليها ونطمئن اطمئناناً بالغاً .

وهذا هو تفسير الجمال الفني فهو ليس شيئاً ميتافيزيقيا يرتفع عن حياتنا وانفعالاتنا العاطفية ، مما بحث فلاسفة الجمال عنه كثيراً ، مبتعدين به عن عالمنا الحقيقي وكل ما يتصل به من مؤثرات نفسية ، وبذلك فصلوا بين الفن والقيم الاجتماعية ورفضوا ما سموه بقيم خارجية لا تتصل بقيمه الفنية الخالصة ، بل هو نفس حياتنا العاطفية وعناصرها النفسية، وكل ماهنالك أنه يصوغها ويعيد تنظيمها . وليست هذه قدرة هيِّنة ، فالفنانون يجيدون فى تجاربهم الفنية بحسب ما يستطيعون من النهوض بهذه الصياغة وذلك التنظيم . ولاشك أنهم يعانون فى ذلك ، يعانون فى تمثُّل ما يصوغون وينظِّمون من انفعـــالاتنا الوجدانية ، ويعانون فى تأليفه وإحداث العلاقات والروابط بين عناصره مما يتفوقون فيه على الأشخاص العاديين .

وإذالم تبلغ التجربةالفنيةمدى واضحاًمن دقة هذاالتأليف لعواطفناوانفعالاتناالداخلية فإنها لاتؤثرفينا وبالتالى تكون تجربة رديئة، فإن الفنان لم يُحْسن جَمْع الدوافع النفسية التى ترتبط بتجربته ولاتنسيقها تنسيقاً يجعلنا نستجيب إليه ،ولذلك لا نُقْبل عليه لأنه لم يعرف كيف يتخاطب معنا ، وكيف يتحدث إلى نفوسنا . ومعنى ذلك أن التجربة الفنية ليست شيئاً منعزلا عن واقعنا ولا هى من عالم فوق عالمنا ، بل هى من نفس عالمنا ونفس حياتنا ومحيطنا النفسى اللِّجِب . وكما نحس إزاءها إذا كانت ناجحة تامة التأليف بالرضا والسعادة فإننانحس، إذا كانت فاشلة ناقصة، بغير قليل من الخيبة والتعاسة ، وكأن الرحلة التى رحلناها مع صاحبها كانت رحلة مخفقة ، إذ لم نظفر فيها بشيء .

ولعل فى ذلك كله ما يدل على قيمة الفنون ، فهى التى اختارها الإنسان منذ القدم ، لتعيد له تنظيم دوافعه النفسية الباطنة ، وإذا كان العلم ينظِّم لنا حياتنا المادية فإن الفن هو الذى ينظِّم لنا حياتنا المعنوية ، وإذا كان العلم يعمل جاهداً على السيطرة على الحياة المادية فإن الفن أيضاً يحاول السيطرة على الحياة المعنوية وإعادة تنظيمها تنظيماً يجعلنا نشعر بارتياح ورضا عميق . وقد بذل فى ذلك محاولات كثيرة ، فعدَّد الفنون من جهة ، وعدد تجاربها من جهة أخرى ، وكل يوم تظهر تجربة جديدة ، فالفنانون ينبعثون فى كل مكان للنهوض بهذا العمل الجليل . وارجعْ مثلا إلى فن

ولعل هذه أول رابطة تربط بين فنون الشعر والتصوير والموسيقى ، فهى تكمل الطبيعة فى نماذجها ، وقد تخلق نماذجها خلقاً ، ومعنى ذلك أن لملكة الفنان فيها عملا واسعاً ، فهو يصدر عن نفسه وأحاسيسه ومشاعره ، وكأن كل نموذج له إنما هو صورة خوالجه وصورة ما أوحت له الطبيعة به من مشاهد الحسّ والخيال ، وهى مشاهد تزدحم بها جَنَبات نفسه مشاعرَ وخواطرَ ، مشاهد كاملة لا نبصرها فى لوحة المصوِّر أو نسمعها فى نظم الشاعر وفى ألحان الموسيقار ، حتى نشعر كأن حياتنا تتضاعف ، إذ نعيش فى نبضات الوجود من حولنا وما يهمس به الكون أو يزمجر من همسات وزفرات ، وكأننا نعيش فى كل ناطقة وصامتة من ظاهر الطبيعة وباطنها وكل متحركة وساكنة . وهذا جميعه نناله فى نظرة واحدة أو فى لحظة خلال تلك المشاهد المنتقاة التى يقدمها لنا المصورون والموسيقيون والشعراء ، أو قل تلك المشاهد التى يقدمون لنا فيها مشاعرهم ، مستوحين خيالهم ووجدانهم .

وهى مشاهد جميلة ، وهذه هى الرابطة الثانية بين تلك الفنون ، فهى فنونٌ جميلة ، وهو وصف يفرق بينها وبين الفنون النافعة كفن الطهى والنجارة ، فنونٌ تكشف ما فى الكون وما فى نفس الفنان من جمال . وتلك متاحف التصوير تقام فى كل حين ، فتجذب الناس إليها ليشاهدوا جمالها ، كما تجذبهم حفلات الموسيقى ، وكما يجذبهم الشعر والشعراء . وكلنا نحفظ العبارة المأثورة : إن الله جميل يحب الجمال ، وكذلك يحبه الإنسان فى الطبيعة وفى الحياة وفى كل ما يمثلها من فنون .

وهو جمال له مقاييسه فى الفن وأوضاعه على نحو ما للجمال فى الطبيعة من مقاييس وأوضاع ، جمال نجتليه فى لوحة الرسام وفى قطع الشعر والموسيقى ، نجتليه فى نماذج معينة محسوسة . ولعل هذا من أهم الفروق بين العلم والفن ، ففى العلم تقوم القوانين والأفكار على تجريدات ذهنية ، إذ يلاحظ العالم ما بين جزئيات مختلفة فى الطبيعة مثلا من تشابه فى خاصة أو فى قانون ، فيستخلص من هذا التشابه فكرة عامة يصوغها فى قاعدة عقلية مجردة . أما فى الفن فإن القوانين والأفكار ترتبط بالنموذج الفنى المفرد الجميل ، أو قل ترتبط بالنموذج المعيَّن المحسوس .

ولعل هذا ما جعل قواعد الفن صعبة إذ يدخل منها الفنان إلى فنه ، لا ليتقيد بالقوالب والصيغ المرسومة ، بل ليستغرق فى صناعته ، ويسمع فى داخله أصداء

النفس الإنسانية فى جهْرها ونجواها ، ويمثّل لنا ذلك عملافنيًّا جديداً ، يجمع فيه أشتات خواطره ويركِّزها فى لمحة يلمّ بها البصر أو تلم بها الأذن ، فتأخذنا روعة شديدة ، إذ استطاع أن يخلق لنا نموذجاً فنيًّا ، يثير فينا ما يثيره الجمال من معان وأحاسيس متجددة .

ومعنى ذلك أن فى هذه الفنون من الشعر والتصوير والموسيقى وما يماثلها من فروع الفنون الجميلة إبداعاً لا شك فيه ، وقديما ردّ أفلاطون هذا الإبداع إلى إلهام سماوى . وهذا الإلهـــام هو الرابطة الثالثة بين الفنون ، وقد عرض له علماء النفس المحدَثون ، كما عرضوا لفكرة الإبداع أو الخلق الفنى ، فقالوا إن كل أثر فنى يتخلّق فى أربع مراحل ، هى الإعداد أو الدرس والتحصيل ، والحضانة إذ يبدأ الأثر الفنى فى التولد ، والإشراق وفيه يأخذ الأثر الفنى فى الظهور ، ثم التحقيق والتنفيذ إذ يتم ظهوره وتخلقه . ومن الفنانين من يبدعون إبداعاً مفاجئاً وفيه يتحقق الإلهام واضحاً ، ومنهم من يبدعون إبداعاً بطيئاً . ويردُّ بعض النفسيين الأثر المبدَع إلى الشعور ، ويرده بعضهم إلى اللاشعور ، ومنهم من يتغلغل به إلى ميراث الفنان عن أسلافه ، وهو ميراث يضيف إليه خياله ما يجعل عمله شيئاً جديداً ، إذ ينظِّم فى المعانى والصور القديمة أو الموروثة ، ويزيد عليها من تصوراته ما ينفحها الجدة والطرافة .

وتشترك فنون الشعر والتصوير والموسيقى فى شىء آخر ، هو أننا لا نحكم عليها بقواعد المنطق ، وإنما نحكم عليها بأذواقنا ، فهى المعيار الذى نرجع إليه فى تذوق جمالها . على أنه لا بد أن يكون الذوق مدرّباً ، لا من حيث معـــرفة صاحبه بقواعد الفن الذى يحكم عليه فحسب ، بل بحيث تكون له خبرة واسعة فى هذا الفن ونماذجه ، حتى يستطيع الحكم . والناقد للفن فى هذا الجانب كالفنان ، فهو مهما عرف من قواعد الفن لا يفيده ذلك شيئاً إلا أن تكون له بصيرة نافذة تلذُّ الجمال الفنى . وكم من أشخاص يتقنون قواعد العروض والقوافى ، وهم لا يحسنون نظم بيت من الشعر ولا تمييز الجودة الفنية أو الجمال الفنى بين بيت وبيت أو بين قطعة شعرية وقطعة . فمعرفة قواعد الشعر لا تجعل من الشخص شاعراً ولا ناقداً إنما الذى يتيح له ذلك ضرب من اللقانة أو من الخبرة به يستطيع أن يصنع الشعر كما يستطيع أن

يتذوقه تذوقاً يقدر به الفروق بين قصائده ومقطوعاته وأبياته، فلا يختلط عليه التمييز بين بيت وبيت ولا بين مقطوعة ومقطوعة . وبنفس هذا القياس لناقد الشعر ناقد فنى التصوير والموسيقى .

وإذا كنا قد لاحظنا بعض الروابط والمشابهات بين هذين الفنين وفن الشعر فإن فواصل كثيرة تقوم بين حدودها جميعاً، وقد شكا «ليسنج» الناقد الألمانى المشهور فى القرن الثامن عشر فى كتابه « لاوكون » من الخلط الناشب بين الفنون وخاصة فنون النحت والشعر والتصوير وماقاله الرومان عن الفنين الأخيرين من أن الشعر تصوير ناطق والتصوير شعر صامت . واتخذ « لاوكون » محور كتابه وهو أحد كهنة طروادة غضبت عليه الآلهة ، فأنزلت به عقاباً صارماً، إذ سلطت عليه أفاعى ضخمة قتلته هو وأولاده شر قتلة . هكذا تقول الأسطورة التى أثارت خيال المثالين والشعراء ، من اليونان والرومان ، فصنعوا تماثيل تصور عذاب «لاوكون» والأفاعى تطوقه . ثم جاء ڤرجيل شاعر الرومان المعروف، فصور جزعه فى شعره، وهو تصوير يوضح الفرق بين الشعر وفنى النحت والتصوير فى التعبير .

ووجد «ليسنج» فى هذا العمل أو فى هذا الموضوع المشترك مادة كتابه ، ولذلك سماه باسمه، وقد لاحظ أن الناس يقارنون بين الشعر والتصوير لما يجدون فيهما من جمال ، ولما يخلقه كل منهما فيهم من تأثير مشابه ، ولكن أهذا يكفى لنقول إنهما شىء واحد ؟ إنه لا بد أن ننظر فى طبيعتهما الداخلية وفى مادتهما ، فالشعر فن سمعى مادته الألفاظ ، والتصوير فن بصرى مادته الألوان، وليست الآذان عيوناً ولا الألفاظ ألواناً .

ولعل أهم ما لاحظه من فروق بين الفنين أن للشعر لحظات فى الزمان وللتصوير لحظة فى المكان ، فالشاعر إذا صور شيئاً لم يستطع أن ينقله إليك نقلا، إنما يعطيك أثره فيه ووقعه على نفسه وما بعث فيه من أحاسيس ومشاعر وذكريات دفينة ، ومهما أوتى من بيان وبلاغة لن يستطيع أن يجسم ذلك فى صورة معينة ، إنما هى أوصاف تتعاقب فى الزمن، فتجتمع لك منها صورة، تؤلفها لنفسك من أشتات الألفاظ . أما المصور فيجمع لك ما يصوره بجميع قسماته وأجزائه فى مكان أو فى رقعة أو لوحة ، فتراه بعينيك فى لمحة وتبصره فى نظرة واحدة . وليس معنى ذلك أنه ينقل

المنظر من مناظر الطبيعة نقلا مطابقاً لواقعه، فخياله وأحاسيسه تضيف إليهما يثير فينا خوالج مختلفة . وهو بمجرد أن يخلص من تصويره ترى كل الصورة التى ارتسمت فى نفسه على لوحته، فهى صورة محدودة بمساحة خاصة تمتزج فيها الألوان وتتلاحق الكتل المضيئة والمظلمة ، متباينة فى أشعتها النيرة وظلالها القاتمة .

ومهما تلاعب المصور بالظلال والأضواء وأجرى فيها من حياة ومهما خالف بين الظلال فجعل بعضها خفيفاً فى قتمته وبعضها ثقيلا داكناً ، ومهما خالف بين الأضواء فجعل بعضها مركزاً وبعضها غـير مركز ، فإنه مقيد بإطار خاص ولوحة خاصة ، من شأنهما أن يحددا المشهد ويصغراه ، حتى تضمه رقعة صغيرة .

وتحديد هذه الرقعة يجعل من الصعب عليه أن ينقل مشاهد الطبيعة الضخمة ، وهبْ أنه يريد أن يصور منظراً واسعاً كمنظر الصحراء فإنه لن يستطيع ذلك إلا أن يمثّل جزءاً بعينه ، تسمح رقعته بتصويره . وقد يكتفى بتصوير فضاء وبعير يسيرُ فيه . فليس من السهل على المصور أن يرسم مشهداً واسعاً من مشاهد الطبيعة ولا أن يرسم منظراً جليلا رهيباً كمنظر هوة سحيقة تحت أقدام جبل شامخ . أما الشاعر فما أهون ذلك عليه لأنه غير مقيد بمكان خاص أو رقعة خاصة، وعنده من أدوات التعبير اللفظية ما يستطيع به أن يستثير خيالك إذا صوّر شيئاً رهيباً ، وعنده من فسحة الزمن ما يستطيع به أن يصور لك المناظر الطبيعية الواسعة متتابعة متوالية. فالمناظر الجليلة والواسعة فى الطبيعة لا يستعصى على الشاعر تصويرها ، لأنه يستطيع تمثيلها بالصور المتلاحقة ، وهى صور لا تتجمع أجزاؤها فى رقعة محددة ، بل نحن الذين نربط بين هذه الأجزاء ونكوّن منها كلاً عامًّا بسرعة شديدة ، حتى ليخيّل إلينا أنها جميعاً صورة واحدة . وهكذا يقودنا الشاعر من جزء إلى جزء فى الصورة، أما المصور فيعرض علينا أجزاءها كلها دفعة واحدة .

وليس ذلك فقط فالمصور يتقيد فى صورته بأوضاع خاصة ، لا يستطيع تخلصاً منها ، فهو إذا صوّر إنساناً صوّره فى وضع بعينه ليعبر عن فكرته ، على نحو ما نرى فى تمثـــال « لا وكون » فقد نُحت وهو يصيح فزعاً تلك الصيحة التى نرى فيها ألمه وحزنه ، وهى صيحة تستمر ما استمر التمثال . أما ڤرچيل فقد جعله يتألم من لدغة الأفعى وكأنها تركت به جرحاً لا يبلغ ألمه ألمُ أى جرح آخر ، فقد كان

عقابَ الآلهة ، ومن ثم لم يوجد من يعطف عليه أو يواسيه .

ومعنى ذلك أن الشاعر لا يجسِّم الصورة فى وضع معين ، بل هو يحركها فى أوضاع مختلفة تسعفه فى ذلك لحظات الزمن المتتابعة التى يصور فيها صورته ، وهى صورة تنبض بالحياة وبالعواطف البشرية ، ليست صورة جامدة . وقارنْ بين الآلهة عند مثَّالى اليونان وشعرائهم فإنك تجدها عند الأولين تمثِّل فكرة محدودة ، أما عند الأخيرين فإنها مخلوقات حية ، تنفعل وتتأثر وتحب وتكره وتغار وتغضب وتنتقم . وقد مثَّلوا جميعاً ڤينوس إلهة الجمال والحب ، أما المصورون فأسبغوا عليها كل أنواع الجمال والفتنة المغرية ، وأما الشعراء فصوروها إنسانة لها مشاعرها وأحاسيسها تغضب حيناً وترضى حيناً ، وتستسلم لعواطف متباينة .

ولا يزال «ليسنج» يقارن بين وظيفتى الفنين ، وكيف أن لحظات الزمن المتعاقبة تتيح للشعراء ما لا يتاح للمصورين ، فقد وصف « هوميروس » تُرْس «أخيل» فى عشرات الأبيات من الشعر ، وصَف مادته وشكله فى عبارات خلابة يستطيع المصورون أن يصوروا منها أتراساً مختلفة . وكل ذلك ينشأ من أن المصورين يعطوننا أوصافاً مادية يتقيدون بها ، ومن خلالها نشاهد ما يصفون ، أما الشعراء فيعطوننا أوصافاً معنوية ، لا نشاهد عن طريقها ما يصفونه ، وإنما نتخيله. وانظرْ إلى هوميروس حين أراد أن يمثل لنا جمال «هيلين» فإنه لم يعمد إلى وصف أعضائها وجسدها على نحو ما يصنع المصورون والمثَّالون بل اكتفى بمثْل : جمالها سماوى . ولم يدخل فى تفاصيل هذا الجمال ، ومع ذلك تجد عنده مقطوعة طويلة يصف فيها جمالها أوصافاً عامة تحدث فينا الأثر الذى يريده ، أو قل الصورة الجميلة التى يريدها ، وهى تتراءى فى مخيلة كل منا بصورة ، تختلف من شخص إلى شخص حسب خياله وتأثره .

ومعنى ذلك أن الشاعر لا يعرض — كما يعرض المصور — الجمال المادى ، إنما يعرض أثره فيه ، ومعروف أن المصورين يعلِّمون تلاميذهم كيف يرسمون الجسد وأعضاءه من عين وأنف وأذن وفم وقدم ، وكيف تكون النِّسَبُ ، حتى تتوازن فى الجسد وتتناسب تناسباً دقيقاً . وشىء من ذلك لا يصنعه الشعراء ، فهم لا يتجهون هذا الاتجاه العضوى ، وهم يحسون دائماً أن ألفاظهم لا تستطيع القيام بتصوير الجمال ، ولذلك

يعمدون إلى التشبيه والاستعارة والإثارة بطرق مختلفة كأن يصور لنا هوميروس جمال «هيلين» وسحرها وفتنتها عن طريق انفعالات من شاهدوها ومبلغ إعجابهم بها ، وقد صور فيهم الذهول الذى يصيب الرجال حين يرون امرأة فاتنة ، وترك قارئه يتصور فتنتها بنفسه ويتخيلها كما يشاء متمتعاً بهذا المنظر الخيالى الرائع.

فالشاعر — وخاصة البارع — لا يصور غالباً تصويراً عضوياً ، وإنما يستعين بما يثير فيك من انفعالات ، على أن تتخيل صورة الجميل الذى يصوره وصورة جسده وأعضائه ، فإذا تحدث عن عينين جميلتين لا يقول لك إن جمالهما نبع من سوادهما أو لمعانهما وإنما يقول مثلا إنه نبع من النظرة الحلوة الفاترة ، وإن الحب يخفق حولهما ويطلق سهامه . ولا يقول لك إن فم صاحبته جميل لأن شفتيها تفترّان عن عقدين من اللؤلؤ ، ولكن يقول لك مثلا إنه جميل ، لأنه يرينا ضحكة الحب الملهم أو ضحكة البراءة التى تفتح أمامنا أبواب السعادة والنعيم . ويقول إن صدرها جميل لا لأنه يرينا صورة اللبن أو العاج ، ولكن لأنه يرى فيه تماوجاً يشبه تحرك الموجات على الشاطئ .

ويستطيع المصور أن يصور الذقن فى استدارة جميلة وأن يضع عليها «طابع الحسن» الرشيق ولون البشرة البديع ، ولكنه لا يستطيع أن يعطيها شيئاً بعد ذلك ، فهى تثبت عند وضع معين ، ولا تستطيع أن تتحرك إلى أعلى ولا إلى أسفل . أما الشاعر فيستطيع أن يعطينا ذلك كله بلغته المتحركة ، فيمثلها لخاطرنا تمثيلا

وعلى هذا النحو تقوم فروق واسعة بين الشعر والتصوير ، وهى فروق تُرَدُّ إلى اختلاف موادهما ووظيفتهما ، إذ التصوير يجسّم الجمال تجسيماً فى رقعة محدودة ، أما الشعر فيوزعه فى لحظات زمنية تتيح للشاعر أن يصف الحركات المتعاقبة ، وهو دائماً إنما يصف وَقْع الجمال ومايبعثه من الإحساسات والمعانى . وكنا نتمنى لو أن «ليسنج» ألف كتاباً آخر فى علاقة الشعر بالموسيقى ، إذن لربح النقد ربحاً عظيماً ، ولربحت الفلسفة الأدبية أيضاً ربحاً وفيراً ، فقد عمّ ذوق أدبى جديد بعد نشره لهذا الكتاب وما ضمنه فيه من آراء كثيرة فى النقد وفلسفة الجمال جميعاً

وربما كانت صلة الشعر بالموسيقى أقوى منها بالتصوير ، فكلاهما فن سمعى ، ومادة الموسيقى الأصوات ، ومادة الشعر الألفاظ وهى تنحلُّ إلى أصوات . وكلاهما

يوقظ الغرائز بأقوى مما يوقظها التصوير ، وهما أقدم منه فى النشأة . ولعل الموسيقى أعمق فى القدم ، لأنها أصوات خالصة ، والأصوات أسبق فى نشأتها من اللغات ، فقد مضى على الإنسان حين من الدهر يعبِّر بأصوات خالصة كما تعبر الحيوانات الراقية بها عن إحساساتها ، ثم أخذ يحددها ، وينشئ ألفاظاً تصورها فكانت اللغات .

واتخذ الإنسان اللغات وألفاظها وسيلة للتفاهم فتحددت دلالاتها ، وأصبحت أداة طيعة مرنة للتعبير عما فى نفسه ، أما الموسيقى فظل لها كثير من إبهامها القديم ، وحقًّا يدلُّ الموسيقيون ببعض قطعهم على معان ، ولكنها معان غامضة لا تدل دلالة واضحة ، إنما تدل دلالة مبهمة ، دلالة لا يملكها حقًّا سوى صاحبها ، ولذلك كان من الصعب نقلها أو روايتها ، بخلاف الشعر فإن الناس يحفظونه ويتناقلونه .

ولعل هذا ما جعل الشعر يخلد ، فلو أنك بحثت عن القطع الموسيقية التى وقّعتها الأمم القديمة لم تجد شيئاً مذكوراً ، أما الشعر فلا يزال باقياً ، لأن من الممكن نقله من جيل إلى جيل عن طريق الرواية الشفوية . وحتى فى عصرنا لكى تسمع الموسيقى ينبغى أن تذهب إلى المكان الذى توقّع فيه وأن تهيئ نفسك تهيئاً خاصاً ، فسترى الموسيقار فى حفل ، ولن تراه رؤية شخصية ، بل ستراه فى جماعة ، وللجماعة تقاليدها . أما الشاعر فإنك تقرؤه وأنت معه وتقرؤه وأنت بعيد عنه ، وتقرؤه فى حياته وبعد موته ، ولا تتطلب منك القراءة مكاناً خاصًّا ولا زماناً خاصًّا . وحقًّا إن القطع الموسيقية تسجَّل الآن ولكن هذه ظاهرة جديدة ، لم تكن معروفة فى القديم ، أما تسجيل الشعر بالمطابع فلا يعطينا شيئاً جديداً من حيث تسجيله ، لأن الناس كانوا يسجلونه فى ذاكرتهم قبل أن يكتبوه وقبل أن يقدموه لحروف الطبع ، فكانت روايته تقوم مقام المطبعة الآن .

على أن هذا كله لا ينفى الصلة الشديدة بين الشعر والموسيقى ، فهو بها أمسُّ رحماً وأقرب قرابة من التصوير ، لأنهما يعتمدان على الأداء الصوتى وإن اختلفت لغتاهما واختلفت قدرتهما على هذا الأداء . فجوهرهما واحد ، ولذلك كانا يتحدان أو يكمِّل أحدهما الآخر ، فالشاعر ينظم قصيدة والموسيقار يلحنها ، وقد يسبق الموسيقار فيصنع لحناً ، ويطلب إلى شاعر أن يضع قصيدة تلائمه . فالفنان

يلتقيان ، وقد يتحدان .

وأدخلُ من ذلك فى لحمة القرابة أن الشعر يعتمد على الموسيقى فى أدائه ، فلابد أن يوضع فى أوزان . وأغلب الظن أنهما كانا مترابطين فى أول نشأتهما ترابطاً وثيقاً ، ثم انفصلا بمضى الزمن ، ورقيَ كل منهما ، وأصبحت له طبيعته الخاصة . ولا تزال طوابع هذه النشأة بارزة فى الشعر ، فلا يوجد شعر بدون موسيقى ، وهى فيه تقوم مقام الألوان فى الصورة ، فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام .

وإذا كان أصحاب الموسيقى يلاحظون أنها تختلف من جهات أربع هى طول النغمة وقِصرها ، وغِلظها ورقتها ، وارتفاعها وانخفاضها ، ومصدرها ، فكذلك نستطيع أن نلاحظ ذلك فى الشعر ، فبعض تفعيلاته أطول من بعض ، فمفاعلتن فى بحر الكامل أو وزن الكامل أطول من فعولن فى وزن المتقارب . وبعض الألفاظ قوى جزل وبعضها رقيق عذب . وبعض الشعر يحسن أن يُنْشَد فى جلبة وقعقعة كشعر الحماسة وبعضه يحسن أن ينشد فى هدوء وبدون جلبة كشعر الرثاء . أما مصدر الصوت واختلافه فى الشعر فيتضح فى الوزن الذى يختاره الشاعر فهو يقوم من شعره مقام الآلات الموسيقية من ألحانها .

على أن موسيقى الشعر لم يُضْبَطْ منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمى العروض والقوافى . ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ، وما بينها من تلاؤم فى الحروف والحركات ، وكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام . وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء ، ولعل شاعراً عربياً لم يستوف منها ما استوفاه البحترى ، ولذلك كان القدماء يقولون إن بشعره صنعةً خفية ، فشعره أصوات جميلة وغناء مطرب ، وقلما وجدنا عنده تجديداً فى المعانى ولكن دائماً نجد عنده الأصوات المعجبة والألفاظ الجميلة ، فهو بلبل الشعر العربى يصدح دائماً بأنغامه .

وقد نبهتْ هذه الصلة الشديدة بين الشعر والموسيقى أصحاب المذهب الرمزى فى القرن الماضى وفى هذا القرن إلى ما فى ألفاظ الشعر من كيمياء موسيقية ، فأخذوا يتوفرون على درسهـــا وإحكام استخدامها واستخراج كل ما يمكن من رنين فيها

وفى حروفها وحركاتها بحيث تلائم الحواسّ وتحرك بنبراتها الأحاسيس والمشاعر . وقد رأوا فى ألحانها ألواناً باهرة ، وأحسوا كأنهم جاءوا لإبلاغ سحرها وفتنتها .

وبذلك أصبحت إيقاعات الألفاظ مادة أساسية فى الشعر الرمزى ، يعبرون بها عن خلجات أنفسهم تعبيراً موسيقياً تاماً ، تعبيراً يُقْصَدُ به إلى الإيحاء بنفس الرنين والنغم ، أوكأنهم يستكملون به ما لا تستطيع معانى الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر ، أوكأنهم يريدون أن تكون موسيقى الشعر نفسه موسيقى تعبيرية تنقل أحوالهم الوجدانية وخواطرهم النفسية نقلا غامضاً موعزاً .

أوزان الشعر وقوافيه

منذ وُجد الشعر وجدت معه الأوزان ، فالشاعر لا ينطق بكلامه فى لغة عادية وإنما ينطقه موزوناً ، وكأنه يلبِّى فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات ، إذ كنا نتصايح بأصواتنا ، وكأنما كل صيحة كانت كلمة أو قل كانت قصيدة ، نعبِّر بها عن مشاعرنا وإحساساتنا ، تلك الإحساسات والمشاعر التى كانت تشبه محيطاً متجمداً .

وأخذ الإنسان يذيب جوانب من هذا المحيط عن طريق الألفاظ والغناء بها ، وكأنما يريد عن طريق ذلك الغناء أن يحلّ عقدة لسانه ويذيب شيئاً من التجمد الذى يشعر به فى محيط نفسه ، وأيضاً فى المحيط الخارجى للوجود الذى يشبه هو الآخر محيط النفس إذ يكتظ بالرموز ، وإنها لتغلِّفه ، وتملؤه بما يشبه الطلاسم والألغاز .

وهو يَجْأر هنا وهناك بالصراخ والغناء والنشيد ، يلفظ ببعض الكلمات ، وكأنه يريد بها أن يفتح الأبواب الموصدة على عالم نفسه وعالم الأشياء من حوله . وتراءى له العالمـــان جميعاً فى صورة من النغم ، فالنغم جوهر الوجود ، وكل ما فيه يزخر بالنغم ، سواء الجبل الشامخ بصخوره والبحر المتلاطم بموجه والعاصفة المزمجرة بزوابعها والشمس المنيرة بأضوائها والقمر المضىء بأشعته والنجوم اللامعة والأشجار اليانعة ، فكل ذلك يفيض بنغم كأنه لهب مندلع ، وهو نغم تتجاوب أصداؤه فى نفس الإنسان .

وكأنما الشاعر فى كل أمة هو هبة الطبيعة التى تُرْسل إلى سمعه بأنغامها ، فتنساب فى داخله وتسبح كالعطر من حوله فإذا هو يحاكيها فى كلامه ، وإذا كلامه أناشيد . إنه ليس الكلام الذى ننطق به ، إنه كلام يرقص . كلام لا تزال فيه بقية الأنغام الأولى التى كنا نتناجى بها فى أصل وجودنا ، وحين أخذنا نحوِّل صياحنا إلى ألفاظ ذات حروف ومقاطع وحركات .

ومع نمو حياتنا الإنسانية ونمو سيطرتنا على هذه المواد التى اتخذناها للبيان مواد اللفظ والكلمات أخذ الشعر ينمو ، ولكن لم يفارقه النغم والنشيد ، فهو لبُّه وصميمه . وإذا كان الموسيقيون يستطيعون أن يعبِّروا بأصوات موسيقاهم عن فرحهم

وحزنهم ، بل لقد أخذ تعبير الموسيقى يترقَّى فى أدائه حتى أصبح صوراً وقصصاً يصول فيها الموسيقيون ويجولون فإن الشعراء هم الآخرين رقيت أنغامهم وألحانهم على طول الزمن .

وأول صورة راقية لأنغام شعرنا العربى وألحانه هى صورة العصر الجاهلى ، وهى خاتمة صور كثيرة سبقتها من فجر الإنسانية الذى انبثق فى صحراء العرب إلى أوائل القرن السادس للميلاد ، إذ أخذت صيغتها النهائية فى تلك الأوزان والبحور التى اكتشفها الخليل بن أحمد فى أوائل العصر العباسى ، فوضع لأول مرّة علم العروض ، وأتبعه بعلم القوافى .

وقد سمَّوا المنظومة على وزن من هذه الأوزان باسم قصيدة ، وهى تتألف من وحدات تسمى أبياتاً ، وتشترك جميع الأبيات فى وزن واحد وقافية واحدة . وأصبح ذلك تقليداً ثابتاً فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، فالشاعر إذا افتتح قصيدته ببيت ارتبط بوزنه وقافيته إلى خاتمتها .

ويذهب نقاد العرب القدماء إلى أن أول وزن ظهر من تلك الأوزان هو وزن الرجز الذى كانوا ينشدونه فى أثناء حُدائهم للإبل وكأنهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات وَقْع أخفاف الإبل على بساط الصحراء الواسع . وإذا أخذنا نتأمل فى الأوزان المختلفة التى اكتشفها الخليل بن أحمد وجدنا بعضها يجزّأ ، كما هو معروف فى وزنى الكامل والبسيط . وهى جميعاً يدخل فيها زحافات كثيرة ، وبذلك تتعدد صور الأوزان ، حتى لتبلغ نحو الثمانين . وهو غنى واسع فى أوزان الشعر العربى القديم ، لا نعرفه لأى شعر من أشعار اللغات الغربية . ولعل وزناً لم تتعدد صوره كما تعدد الرجز ، وكانوا ينظمونه فى الحُداء وفى الحرب وحين يَمْتَحون من بئر أو يقومون بأى عمل من الأعمال . فكانوا يصنعون منه البيتين ، أو الأبيات القليلة ، وفيه نرى الشطرين مصرَّعين ، فالقافية تتكرر مع كل شطر ، وكأن الوحدة فيه لم تكن البيت وإنما كانت الشطر ، ومدّ الإسلاميون أطنابه ، فصنعوا منه منظومات مطوَّلة ، تناولوا بها موضوعات القصائد المختلفة ، ولكنهم احتفظوا لها باسم يميزها هو الأرجوزة والأراجيز .

ومهما يكن فإن أوزان الشعر العربى كثيرة الصور ، ولعل هذه الكثرة جاءت

من أن حياتهم لم تعرف الاستقرار ولا المساكن الثابتة ، فقد كانوا يتنقلون وراء الغيث والمراعى تنقلا دائراً ، ولكن مع ذلك لا تبدأ القصيدة بصورة معينة من صور الوزن حتى تستقر فيها ، وحتى تصبح أساساً لجميع النغم الذى يتلوها . فالشاعر لم يكن يترك لنفسه حرية التنقل فى قصيدته من وزن إلى وزن ، فالأبيات تتوالى متشبثاً بعضها ببعض ، وكل بيت يُمْسك بأخيه فى توازن نغمى دقيق ، يطّرد إلى نهاية يستقر فيها النغم ، وهى القافية فهى قرار البيت ، وعندها يصل اهتزاز اللحن إلى غايته ، إذ يتم إيقاعه .

وكل هذا يعنى توازناً شديداً فى نغم القصيدة الجاهلية ، توازناً فى جميع عناصرها الموسيقية ، وهو توازن يطوى ارتباطاً متبادلا بين الأبيات ، بل لكأنه يطوى قوة جاذبة تجذب بعضها إلى بعض ، حتى تدور فى محور واحد ، على نظام محكم فى التفاعيل وفى الحركات والسكنات ، نظام كأنما تقيسه آلة من آلات الزمن الدقيقة ، فلكل بيت لحظة فى الزمن لا تقل ولا تكثر عن لحظة البيت الذى يسبقه أو يتلوه ، حتى لا يحدث اختلال فى انفعالات السامع ، بل حتى لا يحدث أدنى اختلال ، فتموجات النغم متسلسلة ثابتة ، يخفق معها القلب ويتركز السمع تركزاً شديداً ، فليس هناك أى اهتزاز غريب عن النغم ، وليس هناك أى نشاز أو تشويش . إنه نظام دقيق يعبر فى استيفاء بالغ عن انفعال الشاعر ، وكأنهم عرفوا معرفة تامة مدى تأثير النغم الكامل فى السامع ، فهم يوفّرونه فى حرص شديد ، وكأننا لا نستمع إلى ألفاظ فحسب ، وإنما نستمع أيضاً إلى موسيقى ، ينتظم فيها الإيقاع إلى أقصى حد ممكن .

فكل إيقاع ينتظر الإيقاع الذى يليه ولا مفاجأة ، إذ تتوالى الاهتزازات والانسجامات الصوتية اللاحقة كأختها السابقة ، ولا يوجد بين ألفاظ وأخرى أدنى احتكاك أو أدنى اصطدام ، بل تتسق وتلتئم محتفظة بنفس الرنين ، رنين تنتقل موجاته إلينا ، وكأنما تعيد تنسيق شىء فينا ، فقد بلغت من كمال الألحان مبلغاً عظيماً ، حتى لكأن الإيقاعات تُعَدُّ عدًّا ، فهى دائماً عدد منتظم ، لا نقص فيه ولا زيادة ، عدد بعينه من الاهتزازات الصوتية والموجات الموسيقية . عدد يأخذ شكل قانون صارم ، ففيه تكمن القوى الخفية الغريبة للشعر العربى ، حتى كانوا لا يميزون بينه وبين

السحر ، وكأنهم شعروا أن فيه شيئاً خارقاً . وليس هذا الشيء إلا ما كان يحمله من إيقاعات منتظمة ، يُحْدث انتظامها التام فيهم نفس الانفعال الذى يحدثه السحر ، ويظلُّ هذا الانفعال قائماً ما ظل الشاعر ينشد هذه اللحظات المتساوية وكأنهم يفنون فيها فناء . إنها لحظات تتساوى فى جميع إيقاعاتها ، كما تتساوى فى أطرافها ونهاياتها عن طريق القافية ، فهى الضربة الأخيرة التى تثبت عندها كل لحظة موسيقية ، وتتوالى اللحظات والضربات وكأنهم لايستمعون إلى شعر فحسب ، بل يستمعون إلى موسيقى تسبح بهم فى آفاق الصحراء أو تطير بهم فى الهواء يميناً وشمالا وصعوداً وهبوطاً .

ولم تعرفْ لغة من اللغات القديمة كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعاته واختتام هذه الإيقاعات بالقوافى . ولعل ذلك كان أهم سبب فى أن الشعر العربى ظفر بكل شعر لقيه بعد الفتوح الإسلامية ، فلم يثبت له الشعر الفارسى ولا غير الشعر الفارسى مما اصطدم به فى طريقه الطويل من الهند والصين إلى جبال البرانس فى إسبانيا ، بل كان كل شعر يُلْقى له عن يد ، إذ هو بحر متلاطم من النغم ، كل من يقف على شطآنه يأخذه الانبهار والعجب .

وبمجرد أن تعرَّب الفرس وغيرهم من الأمم الإسلامية أخذوا يخوضون عُبابه ، وكل منهم يحمل نفس القيثارة العربية البدوية يلحِّن عليها خوالجه وشجونه ، غائصاً فى ذلك التيار الموسيقى البهيج ، شاعراً بروح منه تسرى فى أعطافه . وسرعان ما اندمجوا فى التيار ، فضبطوا نغمهم على نغمه ، وأدَّوا به حركات نفوسهم وخوالجها أداء رائعاً . وليس معنى ذلك أنهم لم يجددوا فى معانيهم ولا فى موضوعات شعرهم ، فقد جددوا فيهما كثيراً ، وخرجوا بالشعر من مجاله البدوى القديم إلى مجالهم الحضرى الجديد ، فاستحدثوا فنوناً لم تكن معروفة ، وصوَّروا حياتهم من جميع أطرافها لاهية وزاهدة ، متمثلين لثقافاتهم الحديثة .

فهم قد أضافوا جديداً كثيراً ، وجددوا فى القديم نفسه ، إذ استغلوا أوسع استغلال كل عناصر الشعر السابق لهم من أخيلة ومن معان ، فولدوا فيها وشعَّبوها شعباً وفرَّعوها فروعاً . وهكذا اقترنت المدنية بالبداوة ، وأنجبت هذه الثمارَ الشعرية الرائعة ، بل قل هذه الواحات الجميلة ، التى أفاء إليها الشعر العربى بعد

سيره الطويل فى الصحراء العربية ، واستراح فى ظلالها واستروح فى رياضها .

وعلى هذا النحو لم يختلف شعر الواحات العباسية عن شعر البدو فى صميم تكوينه الموسيقى ، فقد ظلت القصيدة تتحد فى أوزانها وقوافيها برغم اختلاف الحياة واختلاف الثقافة ، وكأنما احتفظوا بنظامها لما فيها من قُوًى رائعة نادرة على اكتمال الأصوات فى الشعر ، واستنار هذا النظام بأضواء حضارية وثقافية ، ولكنها لم تغيِّر منه ، بل امتزجت به بل قل تحللت فيه إلى ما يشبه ألوان الطيف الزاهية

وحقًّا استحدث العباسيون ضرباً من المقطوعات المخمسة ، استحدثه بشار ، إذ تتوالى القصيدة فى وحدات خماسية الشطور هى أصل الشعر المعروف باسم المسمط ، كما استحدث بشار ومن جاءوا بعده ضرباً من الشعر المزدوج ، تتوالى فيه وحدات القصيدة ثنائية الشطور فكل شطرين فيها يتحدان فى قافيتهما . غير أن الشعراء لم يستجيبوا للضربين ، وإن كان قد أخذ يشيع الضرب الثانى معتمداً على قالب الرجز عند أبان بن عبد الحميد وأبى العتاهية ، وقد استخدمه الأول فى نظمه لكليلة ودمنة واستخدمه الثانى فى أرجوزته « ذات الأمثال» . وكأنهماهما اللذان هيَّئا لشيوع هذا الضرب فى الشعر التعليمى الذى ينْظم بعض جوانب المعرفة . فقد مضى الشعراء التعليميون من بعدهما يتخذون هذا الرجز المزدوج وسيلتهم فى نظم التاريخ والعلوم ، وكأنما اختاروه من بين أوزان الشعر ، لما فيه من حيوية وقدرة على إثارة الانفعال حتى يجذبوا الناس إلى موضوعاتهم التعليمية الجافة التى لا يجدون فيها نضرة الحياة ، فلجأوا إلى أنغامه الغنية .

غير أن هذا كله كان خارج دوائر الشعر الحقيقية ، فقد ظلت القصيدة تحتفظ بنظامها القديم فى وحدة أوزانها وقوافيها ، وكأن الشعراء أحسوا فى عمق أن هذا النظام أرفع ما يصل إليه الشاعر فى تعبيره الموسيقى الذى يؤثر به فى العقول والقلوب والأفئدة ، فالألحان تنفرج وتبتعد لتتلاقى فى نسق صوتى يأخذ بعضه بتلابيب بعض ، نسق ينتهى دائماً بقافية واحدة .

وبلغ من إحساسهم بجمال القافية أن حاول أبو العلاء أن يدخل عليها ضرباً من الغنى والثراء ، فنظم ديواناً ضخماً اشترط فيه على نفسه لا أن يلتزم الحرف الأخير

فى الأبيات فحسب ، فهذا جهد يستطيعه كل الشعراء ، وإنما أن يلتزم حرفاً آخر أو حرفين آخرين قبل الحرف الأخير المسمى بالرَّوِىّ . غير أن أبا العلاء ضيَّق بذلك الأبواب أمام الشعراء ، وأحسُّوا أن هذا التضييق من شأنه أن يعقد فى الشعر وأن يقيد من حرية الشاعر ، وأن يبعثه على الاهتمام بنغمة القافية اهتماماً يؤذى ما قبلها من نغم فى البيت ، إذ يضطر إلى استخدام ألفاظ غريبة أو نابية من شأنها أن تقف التدفق الموسيقى أو تعطله تعطيلا .

وعلى هذا النحو لم يُعْجب الشعراء بهذه القيود التى أدخلها أبو العلاء على القافية ، فقد أحسوا أنها قيود وأغلال ثقيلة، لذلك نفروا منها نفوراً شديداً ، وظلوا عند صورة القصيدة القديمة ، فهى الصورة المُثْلى التى تُبْقى للشاعر على حريته إزاء النغم والإيقاع المرسوم تامة كاملة .

وظهر فى أقصى الغرب بالأندلس نظام جـــديد للقصيدة هو نظام الموشحة ، وهو يختلف عن نظام القصيدة التقليدية من وجهين : الوجه الأول أنه يتألف من صوتين أو لحنين ، والوجه الثانى أن كل صوت تجرى فيه شطور متتابعة . وتتكون أنغام الصوت الأول عادة من شطرين أو من أربعة أو ستة ، وفيها تُلْتَزَمُ قوافى الشطور كلها فى الموشحة ، فهى المركز الذى تدور عليه أو الفلك الذى تجرى فيه . أما الصوت الثانى فيتألف عادة من شطور ثلاثة وقد يزيد إلى سبعة، ولا يُلْتَزَمُ فيه سوى الوزن، أما القوافى فتختلف من دور إلى دور ، أما فى الدور الواحد فتلتزم بنفس الصورة فى جميع الشطور إن تألفت من شطور ، وفى الشطور المتقابلة إن تألفت من أبيات ذات شطرين .

وواضح أن الموشحة تخالف القصيدة ، فالوحدة فيها ليست البيت المفرد وإنما القطعة المركبة ، وقد تؤلف من وزن واحد ، وقد تؤلف من وزنين ، فلكل صوت أو لحن وزنه الخاص . وقد تفننوا تفنناً واسعاً فى أشكالها وصورها ، واستحدثوا فيها أوزاناً جديدة، ولَّدوها من الأوزان القديمة ، لكن لا تظن أنهم حين عددوا الأوزان والقوافى فى الموشحة واصطنعوا هذا النظام الجديد فيها تساهلوا فى النغم الذى تتألف منه . إن كل ما أرادوه هو تنويع النغم ، حتى ينوِّعوا الانفعال الذى يفد إلى قلب السامع ، لكنهم قيدوا هذا النغم بقيود شديدة ، حتى لا تفقد الموشحة الجمال

الصوتى القديم فى القصيدة . فقد التزموا فى المركز أو القفل وحدة القوافى فى شطوره المتقابلة . وتظل هذه الوحدة فى جميع المراكز ، وكأن ما نقصهم من توحيد القافية فى جميع أبيات القصيدة أكملوه بهذا التعادل الدقيق فى قوافى الشطور التى تتكون منها المراكز أو الأقفال .

فقانون ائتلاف النغم حاد صارم فى الموشحة ، رغم ما يبدو من تنوع فيه ، فهو يتغذى من نفس أشعة النغم القديم فى القصيدة . وبمجرد أن تطرق الأذن بإيقاعاتها الرنانة السريعة والبطيئة نحسُّ بتعادل وتوازن شديد ، وهو توازن يطَّرد فى الموشحة جميعها فى كل مراكزها وأدوارها أو فى كل كتائبها الموسيقية ، توازن ضُبط أقوى ما يكون الضبط .

ولم يقف وشَّاحو الأندلس عند هذه الصورة الدقيقة من ضبط النغم ، فقد عُنوا أشد العناية بألفاظهم ، حتى يضيفوا إليها كل ما يمكن من خفة ورشاقة ، وحتى يكون لها فى الآذان أجمل وقع بما تحمل من بريق صوتى ، بل قل من صفاء لا يعدله صفاء . وحلاوة لا تعدلها حلاوة .

وهكذا أصبح جمال الموشحة يقاس بقدرة الوشَّاح على أن تكون كل كلمة فى موشحته نغمة حلوة رشيقة ، وكأنما أعطتهم لغتنا من نفسها كل ما تملك من نغمات وإيقاعات ليؤلفوا هذه العقود من الألفاظ ، بل هذه الدُّررَ من الأصوات التى تنهمر على سامعها ألحاناً راقصة ، تُشيع فيه نشوة من الفرح الموسيقى على نحو ما نسمع فى مطلع موشحة لابن هرَوْدَس إذ يقول :

يا ليلةَ الوصل والسعودِ ... بالله عودى
كم بتُّ فى ليلةِ التمنِّى
لا أعرف الهَجْرَ والتجنِّى
ألثِم ثَغْرَ المُنَى وأجْنِى
من فوق رُمَّانتَىْ نهودِ ... زَهْرَ الخدودِ

وتمضى الموشحة على هذا النمط ، وكأنها بحر من النغم تغرق الأذن فى خضمِّه . وعلى غرارها موشحات ابن زُهْر والأعمى التُّطيلى وابن حزْمون وغيرهم كثير . وبجانب الموشحات ظهرت عندهم الأزجال وهى تنهل من نفس المعين ، إلا أنها تعتمد

على اللغة الشعبية . وهذه وتلك انتقلت إلى المشرق وكان أكبر من أظهر فى الموشحات نبوغاً وتفوقاً ابن سناء الملك المصرى . على أنها سرعان ما أصابها فى العصور المتأخرة نفس التجمد والتكلف الذى أصاب القصيدة التقليدية ، وكأنما جفت فى النفوس حينئذ ينابيع الأصوات التى كان يرشف منها الشعراء ، ويستمدون نغمهم الرائع .

ولابد أن نلاحظ شيئين فى وضوح ، هما أولا أن نغم الموشحة بلغ من الرقة والعذوبة والنعومة ما جعله يتفوق أحياناً على نغم القصيدة التقليدية ، فقد أحيط بكل ما يمكن من ضروب التوازن الموسيقى ، كما أحيط بكل ما يمكن من إيقاع كامل . فالنغم يتوالى متقابلا تقابلا دقيقاً، والألفاظ تُختار وكأنما تختارها أيدى سحرة ، وتجرى عليها تموجات الذبذبات الصوتية جرياناً ليناً سهلا ، إذ أعدت لتنشد ، بل ليوقع عليها المغنون ألحانهم ، فهى ألحان وأنغام خالصة . وإذن فالموشحة لا تنفك من التلونات الصوتية التى نعرفها لنظام القصيدة التقليدى ، بل لعلها فى بعض الأحيان تفوقها فى التعبير الموسيقى ، ولذلك كان لا يُحسنها إلا المهرة أصحاب الأذواق الأدبية الرفيعة . فهى ليست عملا سهلا ، بل لعلها أكثر صعوبة وتعقيداً من القصيدة فإن ما سقط منها لتعدد الوزن أو تعدد القافية عاد إليها أروع أداء وأبهج صوتاً .

والشىء الثانى الذى لابد أن نلاحظه أن شيوع الموشحات فى الأندلس وغيرها لم يقض على القصيدة التقليدية ، بل ظل لها سلطانها ، وظلت هى التى تسود فى عالم الشعر ، حتى عند من برزوا وتفوقوا فى صنع الموشحات من الأندلسيين وغيرهم ، فقد كانت أكثر يسراً وسهولة . ومع ذلك فقد فقدت فى العصور المتأخرة — كما فقدت الموشحة — بهاءها وروعتها .

حتى إذا كان العصر الحديث رأينا البارودى وشوقى وحافظا وغيرهم من شعراء العالم العربى يردون إليها من القوة والمتانة وجمال الأداء ودقة الصياغة ما بَعُدَ عليه العهد، فرجعت إليها نُضرتها القديمة ورجع إليها رنينها المؤثر العميق فى تشكلاته الصوتية البديعة التى تضاعف من الإحساس بجمال الفكر والشعور سواء حين ترقُّ كالنسيم العليل أو تعنف كالرعد القاصف صاعدة بنا فى معارج التأثر الموسيقى، تغمرنا أضواؤها المفرحة .

وكان من أثر اطلاع شعرائنا على الآداب الغربية أن عرفوا أن شعر لغاته القديمة مثل اليونانية لا يعرف القافية ، ونفس اللغات الأوربية الحديثة فيها شعر مرسل ، لا يرتبط بالقوافى ، وشعر تتعانق فيه القوافى أو تتقابل متحدة فى البيت الأول والثالث وفى البيت الثانى والرابع وهكذا . ولم يلبث أن تنادى غير شاعر فى أوائل هذه القرن العشرين بالتحرر من القافية ، فإنها تقف سدًّا يحول دون نظم القصائد القصصية الطويلة ، وأسرع توفيق البكرى ، فصنع قصيدة بدون قافية ، وسماها « ذات القوافى » ثم تلاه الزهاوى وعبد الرحمن شكرى ، فألفا غير قصيدة من هذا النمط المرسل .

وكان ذلك شذوذاً على أذواقنا ، لا لأنها لا تألفه فحسب ، بل لأنه فعلا يَصْدم الأذن ، إذ تتخالف النغمات فى الأبيات ، فنفاجـأ فى كل بيت بنغمة جديدة تقف انفعالنا ، وتجعل السمع كأنه ينحرف عن طريقه الممهد انحرافاً يلوى به ، بل يؤذيه إيذاء شديداً .

وظنّ هؤلاء الشعراء ومن جاراهم أن المسألة مسألة إلف وعادة ، وأن الأذن العربية إذا تعودت الاستماع إلى هذا الشعر الجديد لا تلبث أن تعتاده ، غير أن السنوات التالية أثبتت عكس ذلك ، وأن هذه الأذن تعودت اكتمال النغم ، وأن من الصعب أن تخرج على عادتها القديمة ، مهما قيل إن فى هذا تجديداً وإنه قد يتيح لنا صُنْع الشعر القصصى والتمثيلى .

وعلى هذا النحو لم تستسغ الأذواق العربية هذا الضرب الجديد من الشعر ، لأنه يفقدها لذة السماع كما يفقدها لذة القراءة ، إذ لا تستطيع أن تقرأ هذا الشعر بصوت مرتفع ، فقد ألغيت الفوارق القوية بينه وبين النثر ، ولم تعد هناك لحظات التوقف التى نترقبها مع كل بيت ، والتى يهبط الصوت عندها ، ثم يعود من جديد مع البيت التالى . لذلك انصرف عنه الناس وانصرف الشعراء أنفسهم ، فقد ثبت فشله فشلا ذريعاً . وفى هذه الأثناء كان مطران والمازنى والعقاد يقومون بمحاولات جديدة ، لا تستمر فيها القافية على طريقة القصيدة التقليدية ولا تلغى كل الإلغاء ، بل تُلْتَـزَم فى مقطوعات متساوية ، قد تكون بيتين وقد تكون أكثر من بيتين ، مع اتحاد الوزن ، وقد استلهموا فى هذا الصنيع القصائد المزدوجة

والمسمطة والموشحات كما استلهموا بعض صور الشعر الغربى التى تعتمد على نظام المقطوعة والتنوع فى القافية . وبذلك توسط المجددون بين الشعر المرسل والشعر المقفى ، فأرضوا الأذن من جهة ، وطوّعوا القصيدة من جهة ثانية لأن تطول . وكان هذا تصرفاً أو تجديداً محموداً ، فإن الأذن لا تفقد القافية تماماً ، بل لعلها تجد فى تنويعها ما يُذْهب عنها ملل الاستماع إلى قافية مكررة ، وخاصة إذا طالت القصيدة وامتدت إلى مئات الأبيات ، إذ تنتقل بين مقطوعاتها أو فصولها وكأنها تنتقل فى ديوان كامل .

ولذلك نجحت هذه الطريقة نجاحاً كبيراً ، ورسخت رسوخاً قويًّا ، وشاعت فى كل بلد عربى ، وكان للمهاجرين فى أمريكا هم الآخرين فضل فى هذا النجاح والرسوخ ، وإن كنا نعتقد أن بعض الأسباب فى ذلك ترجع إلى نظام الموشحات الأندلسية فإنها هيأت الأذن العربية لأن تستقبل فى ارتياح هذه الصور الشعرية الجديدة ، إذ تدور مثلها فى أدوار متناسقة ، وإن كانت الموشحات أكثر تقيداً منها فى مراكزها أو أقفالها ، إذ تتحد فى شطورها القوافى طوال الموشحة ، كما ذكرنا ذلك آنفاً .

وقد تفجرت فى السنوات الأخيرة ثورة قوية أو قل عنيفة ضد نظام القصيدة القديم وضد هذه النظم التى تستمد من المسمطات والمزدوجات والموشحات ومن بعض صور الشعر الغربى ، فقد رأت كثرة الشباب من الشعراء فى مصر والبلاد العربية أن وحدة القصيدة ينبغى أن تكون التفعيلة لا البيت كما كان الشأن سابقاً . فلم يعد السطر فى القصيدة بيتاً كاملا ، يتوازن الشطران فيه وتتوازن التفاعيل والإيقاعات وما يُطْوَى فيها من نقرات القوافى ، بل أصبح كلمة وكلمتين وثلاثاً أو أكثر ، حسب حاجة النظم . لقد قالوا إن نظام البيت القديم من شأنه أن يُحْدث رتابة مملة فى الأصوات ، وأن يَخْرج بالشاعر عن حدود تجربته الشعرية المركزة وما فيها من انفعال ، إذ يجد نفسه مضطرًّا أن يصوغ فكرته فى ألفاظ أكثر مما تحتاجه ، ألفاظ لا تزال تتعلق بها زوائد حتى يصل إلى نهاية البيت ، وهى زوائد تحدث فيه ترهلا ، إذ تضعف الحركة الوجدانية ، وتجعل عين الشاعر مصوّبة لا إلى نفسه وإنما إلى لفظه وما يتصل به من قافية .

وفى رأيهم أن التجربة الشعرية الصحيحة لا تتم إلا إذا شُحن الكلام شحناً قويًّا ، وانساب بعضه فى بعض انسياباً مترابطاً . وهذا لا يمكن تحقيقه إلا إذا اعتُبرت التفعيلة أساس البيت ، وأصبحت القافية عنصراً عفويًّا بحيث قد تظهر وقد لا تظهر حسب انفعال الشاعر وحسب تعبيره التام عن هذا الانفعال . ومن ثَم مضى أصحاب هذا الاتجاه ينادون : حطِّموا القوالب القديمة الرتيبة ، حتى تتلاءم الوحدة الموسيقية فى القصيدة مع انفعالات الشاعر ، وحتى تتنوع بتنوع أحاسيسه ومشاعره . فالقصيدة لا تُنْظَمُ لقوافيها وإنما تنظم لذاتها ولما تعبِّر عنه من وجدان مضطرب ، لا يستقر على حال ، وأولى للقصيدة أن تصوِّر هذا الاضطراب فتتغير وحداتها الموسيقية بتغير خوالج النفس ، حتى تكون حية نابضة . إنها لابد أن تتأرجح ، أما إذا سارت على خطوط مستقيمة فإن ذلك يعنى مخالفةً ظاهرة لطبيعة ما تؤديه من خلجات وانفعالات .

وفى رأينا أن هذا النظام الجديد للقصيدة العربية لن يتم له نجاح حقيقى إلا إذا وفَّر له أصحابه قيماً صوتية أشق من القيم القديمة ، فقد كان تكافؤ التفاعيل والقوافى فى القصيدة جميعها أو فى مقطوعاتها وأدوارها يؤدى انسجاماً موسيقيًّا رائعاً فيها . وقد أطلنا فى بيان ما وفَّره أصحاب الموشحات فى الأندلس لها من قيم وإيقاعات صوتية ، لندل على أنهم إنما نجحوا بسبب ما وفَّروه من هذه القيم . وحرى بأصحاب هذا النظام الجديد فى عصرنا أن يقتدوا بصنيعهم فى هذا الصدد ، فيتيحوا لكلمات السطر من الرشاقة الشعرية ما أتاحه الأندلسيون لكلماتهم فى موشحاتهم . ولا بأس أن يعمدوا إلى التقفية فى بعض سطورهم على أن تكون القافية عَفْوية من بنية السطر ، وأن لا يُلْتَزم فيما قبلها أن يكون بيتاً كاملا ، فقد انتهى نظام البيت عندهم ، ولكن ينبغى أن لا ينتهى معه الانسجام الموسيقى التام ولا التماسك الصوتى ، وإلا كان هذا الشعر ضرباً جديداً من النثر ، ولم يكن شعراً بأى شكل من الأشكال .

الصياغة الشعرية

الصياغة فى الشعر هى الجسم الذى يعبر عن كل ما تجسَّد فيه من روح ومعان وأفكار ، ومنذ وُجد الشاعر الأول والشعراء يسعون إلى أداء ما انطبع فى نفوسهم وقلوبهم من إحساسات ومشاعر إزاء الكون والطبيعة والحياة الإنسانية . ولم تكن هذه المهمة فى يوم من الأيام يسيرة أو سهلة ، فإن الألفاظ التى تُستَخدَمُ فى هذا الأداء يستدير حولها نطاق من الغموض والإبهام . وهى فى حقيقتها ليست أكثر من رموز ناقصة تعبر عن حالات وجدانية تعبيراً عامًّا ليس فيه تخصيص ولا تحديد دقيق

وتتضح المشكلة إذا رجعنا إلى الكلمات التى نستخدمها فى المسميات الحسية ، فكلمات مثل إنسان وشجرة وكرسى لا تدل دلالة محدَّدة على مدلولات متعينة ، لأن أنواعها فى الواقع الحسى كثيرة ، ومن ثم كانت دلالتها قاصرة . هى دلالة كلية ، ومن شأن الدلالات الكلية ذات المسميات المتعددة أن تشير إلى مجموعة عامة من الصفات دون أن يتحدَّد لها مدلول بعينه تُطْلَقُ عليه وحده دون سواه ، ولذلك يبدو فى ألفاظها القصور ، وأنها ليست أكثر من رموز تشير إلى جنس يحتوى فى باطنه أفراداً لا عدد لها ولا حصر ، وهى أفراد تختلف فيما بينها اختلافات كثيرة .

وإذا كان القصور والإبهام يعتريان الأسماء الكلية الحسية على هذا النحو ، بحيث لا تعدو أن تكون رمزاً عامًّا لجنس من الأجناس ، فأولى أن تكون الأسماء المعنوية التى يعبر بها الشعراء عن أحوالهم الوجدانية أكثر قصوراً وإبهاماً ، لسبب بسيط ، وهو أنها تفقد المسميات الحقيقية التى تمثلها فى الوجود الواقعى ، إذ لا تصور محسوسات نستطيع أن نتبينها أو نتبين أفرادها بحواسنا ، إنما تصور معنويات غامضة فى داخلنا ، لا يحيط بها الحسُّ ، وهى معنويات تُعْقَدُ الألسنة من دونها ، فلا يستطيع الإفصاح عنها إلا الشعراء الممتازون الذين أوتوا هبة التعبير . ومع ذلك فهم لا يفصحون عنها إفصاحاً دقيقاً ، إنما يحاولون هذا الإفصاح بواسطة ألفاظ اللغة القاصرة ،

وكل يعرض محاولته ، والمحاولات لا تنفد ، ولا ينفد معها محيط الأحاسيس والمشاعر الزاخر ، إنه محيط خضمّ ، وكل ما يستطيعه الشاعر إزاءه أن يقوم بمحاولة فلك جانب من طلاسمه برموزه اللغوية القاصرة المبهمة غير المحددة .

وواضح أن قصور هذه الرموز وإبهامها يبلغ فى الشعر منتهاه ، وأنه يأتى على درجات خارج الشعر ، ومن أجل ذلك ألح الفلاسفة منذ سقراط على تحديد معانى الكلمات ، مما دفع إلى ظهور علم اللغة ، وهو العلم الذى يدرس العلاقات بين الكلمات ومدلولاتها . وقد حاول أرسطو ومن خلفوه من أصحاب المنطق أن يحددوا هذه العلاقات ، ولكن عملهم انصبّ على الجهة العقلية المنطقية ، أما الجهة العاطفية فإن الأبحاث فيها لا تزال إلى اليوم ناقصة بسبب ما تلتفُّ فيه الحياة العاطفية من إبهام وغموض .

ولسنا بذلك نريد أن نقلل من قيمة الألفاظ فى الشعر ، إنما نريد بيان أهميتها وأنها فيه أكثر إبهاماً منها فى النثر ، وخاصة النثر العلمى الذى يصور معارفنا العقلية ، فهى فيه واضحة محدّدة . ومن هنا كان يمكن أن تقسم الألفاظ إلى أدبية وعلمية ، أو إلى ألفاظ غامضة الدلالة وأخرى واضحة ، ألفاظ لا توضّح فيها الدلالات إلا توضيحاً رمزيًّا ، وأخرى توضّح توضيحاً تامًّا ، فالمعانى فيها تنكشف انكشافاً دقيقاً ، ولا يحول بيننا وبينها أى حائل .

وفى رأينا أن هذا الغموض والإبهام الذى يعترى معانى الشعر هو الذى دفع الشعراء من قديم إلى أن يستعينوا بوسائل تكمل ما فى لغتهم من قصور ، أو بعبارة أدق لقد أحسوا أنهم يعيشون فى عالم مبهم وأن رموز اللغة الطبيعية لا تستطيع أداء معانيهم أداء حقيقيًّا ، ومن ثم لجأوا إلى المجاز وما يتصل به من تشبيهات واستعارات وكنايات يحاولون بذلك أن ينقلوا إلينا أحاسيسهم الغائمة ، وكأنهم يفسرون الرمز بالرمز ، حتى يمثلوا لنا عالمهم وما يتراءى لهم فيه من أحلام .

ودَع المجاز ورمزيته الواضحة ، فإن الألفاظ التى ترمز إلى معان حقيقية هى الأخرى — كما قدمنا — رمزية لأنها تعبر عن معان عاطفية غير محدودة الدلالة ، إنما المحدود وعاؤها الذى تحلّ فيه وما يشغله من فراغ الحروف والحركات . وقد جعلها ذلك سيّالة ، أو بعبارة أدق جعلها مُشِعّة ، أو قل جعلها موعزة ، فإن معناها

لا ينحصر وإيحاءاتها لا تنقطع . وما أشبهها فى ذلك بالكلمات التاريخية ، فنحن حين نقول ثورة يوليه سنة ١٩٥٢ تفد علينا سيول من معانى حركتنا الوطنية وأحداثها منذ ثورة عرابى ، وقد نفكر فى حركات وطنية أخرى غير حركتنا . وهذا نفسه نلاحظه فى ألفاظ الشعر وكلماته فإنها لا تقف بنا عند حاجز معين من حواجز النفس أو حواجز الكون، بل تنطلق بنا إلى آفاق واسعة جداً ، وكأنها نافذة نطل منها على مشاهد متتابعة ، أو كأنها قوة نتخطى بها كل الحدود .

ويعرف الشعراء هذه الخاصة فى ألفاظهم ، فيستغلونها . على أن من الخطر أن يبالغ الشاعر فى هذا الاستغلال ، حتى لا يتحول شعره إلى صور لفظية يعيش فيها ناسياً أن مهمته أن يتغلغل فى أعماق النفس والطبيعة من حوله ، وأن يعيش فى هذه الأعماق معيشة تأملية ، تتيح له أن يكشف بعض مستغلقاتها ، ويصور بعض مستبهماتها ، ويستخرج بعض مكنوناتها ، ويعرض علينا ذلك ، محاولا أن يحررنا من واقعنا وأغلال علاقاتنا الجامدة فيه، لا بألفاظه من حيث هى، بل برصيدها المعنوى وما فى باطنه من مشاعره وأحاسيسه .

وكما أن الشاعر ينبغى أن لا يسرف على نفسه فى استخدام الكلمات الشعرية الخلابة التى يكثر فيها الإشعاع والإيحاء كذلك ينبغى أن لا يسرف على نفسه فى استخدام المجاز والاستعارة ، حتى لا يتحول شعره إلى طلاسم مغلقة ، تخنق أفكاره خنقاً . وحقاً إن لغته تقوم على الإيحاء والرمز ، ولكن ينبغى أن يكون كالكيميائى الذى يحسن مزج العناصر بعضها ببعض ليصل إلى تجربة يقرها العلم ، فلا يزيد عنصراً زيادة من شأنها أن تخلخل التجربة أو تحيلها غثاء . وفى رأينا أن الشاعر يخفق حين يسرف فى استخدام الكلمات الشعرية الموحية والأخرى المجازية الرامزة، أما فى الاستخدام الأول فلأنه يقع فريسة الألفاظ ورنينها ، فإذا هو شاعر لفظى ، يقدم أوانى لفظية جميلة ولكنها فارغة ، فهى لا تحوى فكراً دقيقاً يؤثر فى عقولنا ولا اختلاجاً نفسياً يؤثر فى مشاعرنا ، إنما تحوى بريقاً ولمعاناً وما يشبه السراب يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً . وأما فى الاستخدام الثانى المجازى فإنه إن زاد عن حده انقلبت لغة الشاعر لا إلى رموز ، بل إلى ألغاز وأحاج لا تفهم ، ومن ثم كان المذهب الرمزى يحتاج يداً صناعا بحيث لا ينقلب الظل المفهاف إلى

غيم مظلم ، بل إلى ليل داج لا يتبين فيه أحد شيئاً ، إذ تراكمت فيه الظلمات بعضها فوق بعض .

مهارة الشاعر إذن إنما هي فى ملاءمته الدقيقة بين ألفاظه ومعانيه ، بحيث لا يطغى فيها جانب على جانب ، فلا يصبح لفظيًّا خالصاً ، ولا يصبح رمزيًّا خالصاً ، حتى لا يضحِّى بمعانيه على مذبح الألفاظ ولا على مذبح المجاز . إنه خُلق ليكون مُبيناً عن عالم النفس وما يترامى فيه من أصداء داخلية وخارجية ، فإن اعترضت الألفاظ هذا البيان أو اعترضه المجاز فقد الغاية منه ، وأصبح بيانا ناقصاً أو قاصراً لا يسد الحاجة ولا يرتق الخلَّة .

ومعنى ذلك أنه على الشاعر أن يستخدم ألفاظه الشعرية الموحية ومجازاته التى تعقد الصلة بين الأشياء فى حذر ودقة ، وليعرفْ أنهما وسيلتان للإبانة عن جوهر المعانى ، لا لضرب نطاق من الضباب الحالم حولها أو الضباب الغائم فإن ذلك قد ينتهى به إلى خلل فى إبانته عن الأسرار والخفايا التى لا نهاية لها فى النفس والطبيعة ، والتى تكمن فيهما مُنْتظرةً الشاعر البارع ليكشف عنها الستار بكلماته . وهو حقًّا يستعين على هذا الكشف بألفاظه الموعزة ومجازاته واستعاراته ، ولكن بشرط أن لا يتحول إلى شاعر لفظى يرصف عقوداً متلألئة من الألفاظ أو شاعر رمزى مبهم ، يقفز بنا فى سحب المجازات والاستعارات من مجهول إلى مجهول ، حتى لا نكاد نفهم شيئاً .

إن الكلمة الموحية عنصر فى صياغته ، ولكن ينبغى أن لا تكون هى كل العناصر ، وكذلك المجاز والاستعارة عنصران وينبغى أن لا يكونا كل العناصر ، فبجانبهما وجانب العنصر اللفظى عناصر المعانى والأفكار . وهناك أيضاً عنصر الصوت ، إذ من أهم ما يميز الصيغة الشعرية أنها صوتية ، فالشاعر لا ينطق شعره فحسب ، وإنما يحاول أن ينغِّمه ، ينغم ألفاظه وعباراته حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التى يتحدثون بها فى حياتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسى إلى عالمه الشعرى ، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة وحدها : موسيقى الأوزان والعروض والقوافى ، وإنما نقصد أيضاً الموسيقى الخفية التى تفرق بين بيت وبيت فى قصيدتين من وزن واحد وقافية واحدة ، وهى أدق من الموسيقى الأولى ،

وإذا فُقدت فى شعرلم يُسَمَّ شعراً ، وإنما يسمى كلاماً عروضيًّا موزوناً، أى أنه يشبه الشعر فى وزنه وقافيته ولكنه لا يتحد معه فى موسيقاه الداخلية الفنية .

وحتى الآن لم نتحدث عن عنصر مهم فى الصياغة الأدبية وهو الروابط التى تصل بين أجزاء العبارة كما تصل بين العبارة وبين ما يجاورها من عبارات كأدوات الشرط والصلة وحروف العطف ، وقديماً قال بعض الأدباء إن البلاغة معرفة الفصل بين الجمل من الوصل ، وفتح البلاغيون فى بلاغتهم باباً مهمًّا لدراسة مواضع واو العطف ، ومتى تُذكَرُ ومتى تحذف ويُسْتَأنَفُ الكلام استئنافاً، وكان حريًّا بهم أن يتسعوا بهذا الباب وأن يدرسوا فيه أدوات الربط جميعاً ، ومتى يكون تعلق الصيغ بعضها ببعض مقبولا ، ومتى يكون مرفوضاً .

وكلنا نعرف علم المعانى ، وهو يثير مسائل أساسية فى الصياغة ، كمسألة فصاحة الكلمة وخلوها من الغرابة والشذوذ وتنافر الحروف ، ومسألة مطابقة الكلام للسامعين ، ومتى يحتاج إلى تأكيد ، وكيف تتقدم أجزاؤه بعضها على بعض ومتى تتأخر ، ومتى تذكر ومتى تحذف ، ومتى تعرَّف ومتى تنكَّر ، ومتى تَظْهر ومتى تُضْمَرُ ، مضيفاً إلى ذلك أبحاثاً فى أساليب الخبر وأساليب الإنشاء .

وكل هذه الجوانب ينبغى أن يعرفها الشاعر ، بل ينبغى أن يحذقها ، إذ يستقر فيها كثير من أسرار الجمال فى الصياغة الشعرية ، وإذا ضلَّها ولم يتبينها بل لم يهيمن عليها سقط منه البناء الأسلوبى لأثره الأدبى ولم تقم له قائمة ، فهى وسائله الأولى فى صنع هذا البناء ، بل هى دعائمه وأركانه ، منها ما يعد ركائز ثابتة كالروابط ، ومنها ما يحدد صورة المعنى كالتقديم والتأخير والتعريف والتنكير والإظهار فى موضع الإظهار والإضمار فى موضع الإضمار . فكل تلك وسائل تحدِّد مادة المعنى وتغيراته . ولابد للشاعر أن يتقنها جميعاً ، يتقن معرفة ثوابتها ومعرفة متغيراتها وما تُدْخله على المعانى من ظلال إضافية ، حتى يؤدى ما يريده أداءً مستقيماً ، أداء كُفلت له كل العناصر الأساسية فى الصياغة الفنية .

والذى لا ريب فيه أن الشاعر لا يبرع فى استخدام العناصر السابقة جميعاً إلا إذا وقف وقوفاً دقيقاً على صياغة سابقيه من الشعراء، بل إلا إذا أمضى السنوات الطوال فى معرفة صياغتهم والتمرن عليها تمرناً كافياً ، حتى إذا برع فيها واستبان نفسه ومقدرته

أمكنه النفوذ إلى صياغته الشخصية الجديدة . ومعنى ذلك أن درس الصياغة القديمة ضرورى للشاعر كى يحذق اللعب بمفاتيح اللغة والعزف على أوتارها .

ونحن لا نتحدث عن المادة المتحجرة فى الصياغة العتيقة، إنما نتحدث عن المادة الحية التى لا تعوق الإفصاح عند الشاعر عن مكنونات نفسه، والتى تشكله له فى صورة تنبض بحيوية دافقة ، أو قل إننا نتحدث عن العناصر التى تؤلف صياغتنا الشعرية الجميلة ، وهى عناصر يشترك فيها المحدثون والقدماء ، فهى ليست لعصر دون عصر ولا لجماعة دون جماعة .

والاتصال بالماضى على هذا الأساس لا يعنى التقيد بصياغة أسلافنا الفنية تقيداً من شأنه أن يُلغى شخصية شاعرنا الحديث فلا يصوِّر نفسه وعصره وعلاقته بالكون فى صدق واستيفاء ، إنما يعنى هذا الحس التاريخى بالصياغة الشعرية العربية الجميلة ، بحيث يحولها إلى نفسه وشعره وتصبح من ملكه ، فإذا قرأناه أقبلنا عليه ، بل أصغت قلوبنا وأفئدتنا إليه .

ومن المحقق أن شعرنا العربى ظل يحتفظ طوال القرون المتطاولة التى أمضاها بصياغة جميلة تلتقى فيها الأجيال المتعاقبة بالجيل الأول : جيل الجاهليين ، ولم تجمد هذه الصياغة إلا فى عصور الظلام المتأخرة . ولكن هذا لا يعنى أنها ماتت فى يوم من الأيام ، فقد كان يظهر فى أشد الأوقات ظلمة من حين إلى حين شاعر يُعيد لها الحياة . وارجع إلى العصر العباسى فإنك تجد الشعراء يجددون تجديداً حيًّا فيها، حتى ليولِّدون لأنفسهم صياغة جديدة ، سموها الصياغة المولدة . ومع ذلك فالصلة بين الصياغتين القديمة والمولدة قوية ثابتة ، بحيث ظلت للصياغة الشعرية العربية شخصيتها ومقوماتها وأوضاعها الأساسية ، وبحيث نستطيع أن نقول إن الصياغة القديمة استمرت ، ولكنها تجددت مع مقتضيات العصر وكل ما أصابه من تطور فى الفكر ومن قدرة على الإفصاح عن المشاعر ودقائقها الخفية .

فالعباسيون لم يثوروا على الصياغة الشعرية القديمة ، بل عكفوا عليها دارسين فاحصين ، وسرعان ما حذقوا وسائلها وعناصرها الجمالية ، ومرّنوها على أن تؤدى عالمهم العقلى والشعورى الذى عاشوه . بل لعلنا لا نغلو فى التعبير إذا قلنا إنهم وجدوا فيها ضروباً من الحذق أتاحت لهم أن يزاولوها وأن يحسنوها إحساناً بعيداً ، فقد رأوا

فيها عناصر وأدوات مرنة اختبرها كثيرون . ومن ثَمَّ تعاونوا على الإبقاء عليها والاحتفاظ بصورها اللفظية التى تَقْوىَ أحياناً ويشدُّ بعضها بعضاً كأنها أهرامات مرصوصة ، وأحياناً ترقُّ وتعذب حتى تصبح كالماء الرقراق والنبع الصافى .

وقد توالت أجيال بعد العصر العباسى شُدَّتْ كلها إلى صياغة شعرنا الباهرة ، وأتاح هذا الجانب لشعرنا العربى ضرباً من الثبات والاستقرار ، فهو مهما اختلفت أقاليمه وأجياله ومهما شَرَّقَ وغرَّب يحتفظ بطوابعه فى الصياغة حتى فى أحلك عصوره وأشدها ظلمة ، إذ ما يزال أصحابه عاكفين على دراسة هذه الطوابع . وقد يحطمون إطار الوزن القديم فى القصيدة ويقيمون مكانه إطاراً آخر ، على نحو ما هو معروف فى الموشحات ، إذ يزاوج الوشَّاحون بين أوزان وأوزان مع المخالفة فى القوافى ، وقد يبتدعون أوزاناً جديدة ، ولكن الصياغة تظل كما هى بعناصرها الأساسية .

وحقًّا إن هذه الصياغة أصابها غير قليل من الجمود حيناً والضعف والركاكة حيناً فى أواخر عصورنا الوسيطة ، حتى بدا كأنها عائق من عوائق الإفصاح عن المعانى والمشاعر ، غير أن ذلك كان شيئاً عارضاً فيها ، لم ينشأ من داخلها ، إنما نشأ من الشعراء حينذاك ، فقد تبلَّد حِسُّهم بعناصر الصياغة وخمدت مشاعرهم وعقولهم ، فبدا الضعف فى عباراتهم ، إذ لم تعد أكثر من أوان فارغة ، لا تصور جمالا ولا معنى من معانى النفس . وانظر بعد ذلك حين تناول البارودى هذه الصياغة ، فأعادها إلى رونقها القديم ، وخلَفه حافظ وشوقى وأضرابهما ، فإذا هى تعود تامة ، وإذا هى لا تستعصى على أداء أى معنى من معانيهم الوطنية والاجتماعية ، وتعاور عليها شعراؤنا المجددون ، فإذا هى تنهض عندهم بكل ما أرادوا من ألوان التجديد .

والذى لاريب فيه أنها تختلف عند شعرائنا المعاصرين قوة وضعفاً بحسب مرانة كل منهم على استغلال عناصرها. ومن الواجب أن نشير إلى أن فريقاً منهم لا يُعْنَى بها حق العناية ، ومن ثَمَّ يُدْرِكه فيها غير قليل من الإسفاف وفساد الألفاظ وضعف البناء ، وهو ما ندعو الناشئة إلى تحاشيه ، حتى لا يسقط الشعر من أيديهم ، وحتى لا تُغْلَقَ من دونهم أبوابه .

ومعروف أن شعرنا على اختلاف عصوره بل أدبنا جميعه يقدر الصياغة قدرها ، ويقيم لها وزنها ، فلابد أن يتوفَّر عليها الشاعر حتى يحسنها إحساناً دقيقاً ،

كى يروق سامعيه وقارئيه ويخلب ألبابهم وقلوبهم . وكم من شاعر يُطْرِف بمعانيه ويتعمقها ويكثر من تأملاته فى عالمى النفس والكون ، ولكنه يفتقد وميض الصياغة ، ومن أجل ذلك لا يحتل مكانته الخليقة به ، لأنه لا يستوفى قيمها المرسومة وأواصرها التى بثّها القدماء فيها ، والتى عليه أن يعيدها فى خلق جديد . ولعل ذلك ما يجعل جمهورنا يقبل على شعر شعرائنا المحافظين بأكثر مما يقبل على كثير من شعر شعرائنا المجددين ، لأن الأولين يحتفظون له فى شعرهم بخصائص صياغتنا الفنية ويجيدون له العزف على أوتارها اللغوية . وقد يقول قائل إن التعلق بالصياغة الشعرية الموروثة من شأنه أن يضعف شاعرية الشاعر ، إذ يجعله يعيش فى ماضيه أكثر مما يعيش فى حاضره ، وقد ينسى هذا الحاضر نسياناً تامًّا ، ونحن لا نريد ذلك ولا نبتغيه ، إنما نريد له التعلق بالماضى فى صياغتنا على أن لا يذوب فيه . فالذوبان فى الصياغة القديمة معناه التحجر والجمود ، ونحن لا نتحدث عنهما ، إنما نتحدث عن الدوام والاستمرار الحى فى الصياغة ، وبدون هذا الاستمرار يفقد الشعر النموّ والازدهار .

فالشاعر لا يرجع إلى الصياغة الفنية الموروثة لتنبتّ الصلة بينه وبين حاضره ، وإنما يرجع إليها لتصبح فى حِسّه ولينميها نموًّا جديداً ، أو قل ليحمّلها معانى ومشاعر جديدة ، أما أن تنمحى شخصيته فيها فذلك بوار وفناء لا نريده ، إنما كل ما نريده أن يجرى فى شعره ماؤها وطلاوتها ، فإذا هو شعر عربى أصيل ، فيه الفصاحة والجزالة إن شاء ، وفيه العذوبة والرشاقة إن أراد . ولينظمْ بعد ذلك شعراً مقفًّى أو غير مقفى فإنه لن يضل الطريق ، فقد عرف مسالكه ودروبه . وليتخذْ من صنيع الوشاحين فى الأندلس وغير الأندلس إماماً له وقُدْوة ، فإنهم حين جددوا فى أوزان موشحاتهم وأشكال قوافيها لم يهملوا صياغتهم فى كثير ولا فى قليل ، إذ توفروا على درس صياغتنا الفنية توفرا أتاح لهم الاطلاع على أسرارها ، وبالتالى أتاح لهم التوفيق فى استخدامها توفيقاً استهوى الألباب واستنزل الإعجاب من معاصريهم ومن جاءوا بعدهم . ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إن هذا هو أكبر الأسباب فى نجاح قالبهم الجديد ، إذا احتفظوا فيه للصياغة بكل عناصرها الموروثة الجميلة .

وإذن فليجدّدْ شعراؤنا فى مضمون قصائدهم كما يريدون ، ولكنْ ليصوغوا ذلك

فى صياغة تروقنا ، أو بعبارة أدق ليكن من أهم أهدافهم أن لا يقعوا بعيداً عن صياغتنا الفنية ، بل عن الصياغة التى عاش فيها شعرنا قديماً وحديثاً ، وليعرفوا أن الصياغة عبء وجهد ، وليست لَقًى فى الطريق ، وأيضاً ليست عبادة للتقاليد ، إنما هى نمو وتحول مع فهم أسرارها وتجليها بروح جديدة ومعان جديدة ، فالقديم يلتقى مع الجديد، والماضى يلتقى مع الحاضر التقاء مثمراً ، لا تَخْذل فيه الصياغةُ المعنى ، بل تزيده روعة وبهاء .

نصوص الشعر ودراستها

ليست دراسة نصوص الشعر من الأمور الهينة ، فأنت إذا أردت أن تدرس قصيدة لشاعر كان من الواجب عليك أن تستوثق من صحتها وأنها لم تُضَفْ خطأ إليه . ويتضح ذلك فى الشعر القديم ، فقد حصل فيه خلط كثير ، فأضيفتْ قصيدة بعينها إلى غير شاعر ، واستمرّ ذلك حتى العصر العباسى كما نرى فى رواية الصولى لديوانى أبى نواس وابن الرومى ، فإنه بعد أن يروى الشعر المنسوب إليهما فى كل باب من أبواب الشعر يعود فيروى لنا المنحول الذى حُمل على كل منهما حَمْلا

وكان الشعر يعتمد على الرواية فى تلك العصور التى لم تُعْرَفْ فيها المطابع ، وكان رواة الدواوين كثيراً ما يبيحون لأنفسهم إصلاح بعض أبياتها وبعض ألفاظها وكلماتها ، فيعدّلون فيها تعديلات مختلفة . ولذلك كان ينبغى أن نقابل بين النسخ المخطوطة للديوان فنعرف أوصافها وتاريخها وكل ما يتصل بمادتها من حيث المداد والورق وخصائص الخطّ وما كُتب عليها من تعليقات لقارئين معروفين أو غير معروفين ، وما كُتب على صفحاتها الأولى أو الأخيرة من توقيعات لملاّك ومَنْ نسخوها إن كانت قد ذُكرت أسماؤهم . كل ذلك نجعله موضعاً لمقارنة علمية دقيقة بين النسخ المختلفة للديوان ، حتى نستخلص لأنفسنا نصّاً صحيحاً له أو يقرب من الصحة . وحتى بعد ظهور المطبعة عندنا منذ القرن الماضى يحسن أن نعود إلى الأصول المخطوطة لشعر الشاعر لنرى إصلاحاته هو وتعديلاته ، إلى أن خرجت القصائد فى شكلها الأخير

وعلى هذا النحو نحتاج فى دراسة النصوص الشعرية أولا إلى التوثق من صحتها والتأكد من نسبتها إلى صاحبها ، حتى إذا تم لنا ذلك أخذنا نقرؤها ونحاول فهمها ، مستعينين بطائفة من العلوم التى تتيح لنا القراءة الصحيحة والفهم الصحيح . ومعروف أننا نستعين بعلوم اللغة والنحو والعروض والقوافى ، ولابد من إتقان هذه العلوم ، حتى نحسن الفهم والقراءة ، وكذلك لابد من إتقان علوم البيان والبلاغة ،

لنعرف دلالة الألفاظ المجازية وما ترمز إليه من معان .

وفى أثناء ذلك نحاول أن نستخلص خصائص الشاعر اللغوية والنحوية والعروضية والبيانية . ولابد أن يكون لنا علم بالتاريخ ، حتى نكون على بصيرة بالزمن الذى ألِّفَ فيه النص الشعرى، وبصاحبه وظروفه التى اضطرب فيها ، فإن فى ذلك ما يلقى أضواء كثيرة على النص ، فنفهمه فهماً حسناً ، أو قل نستكشفه استكشافاً حسناً ، إذ نطلع على خصائصه وما يميزه .

وإذا فرغنا من هذا الاستكشاف أخذنا نبحث فيه وننقِّب ونحلل ، ولنا فى هذا البحث والتنقيب والتحليل مواقف ثلاثة ، موقف نبحث فيه عن أثر المحيط أو الوسط الذى ظهر فيه مكاناً وزماناً ، فقصيدة للمتنبى فى سيف الدولة الذى كان يناهض الروم وينزل بهم هزائم ساحقة نقف عند الأحوال السياسية والاجتماعية التى أنشئت فيها كما نقف عند البيئة الإقليمية ، فإن المتنبى يصف أمكنة تلك المعارك الطاحنة أو يشير إليها . ولابد أن نعرف شيئاً كثيراً عن بلاط سيف الدولة فى «حلَب» وأن نعرف تاريخ تلك الخصومة الشديدة بين الروم والعرب منذ الفتوح الإسلامية وكيف كان سيف الدولة يمثِّل القومية العربية فى ذلك الحين ، حتى أصبح بطل العرب غير منازَع فى تلك الفترة من تاريخهم .

وأثرُ هذا كله يتضح فى قصيدة المتنبى ، فهو يشيد ببطولة سيف الدولة وبالعروبة ويتسع إحساسه بذلك ، حتى لا يراه منقذاً للعرب أمام الروم فحسب ، بل منقذاً لهم من خصوماتهم ومن حكّامهم الشعوبيين الذين انقسموا على أنفسهم انقساماً أطمع فيهم أعداءهم ، وأورث البلاد العربية كثيراً من الفوضى والاضطراب فى جميع الشئون الاجتماعية والاقتصادية . فهو الأمير المأمول للعرب فى جمع شملهم الممزق ، وتلك كتائب جيشه تقف سدًّا منيعاً أمام البيزنطيين فى الشمال ، وإنه لحرى به أن يكافح فى الميدانين ، ميدان الشمال المستعر ، وميدان الجنوب فى الجزيرة العربية وغيرها ، ذلك الميدان الذى أصبحت فيه الدول العربية بأيدى مستعجمين يستذلون الناس ويثقلون كواهلهم وظهورهم بالضرائب الفادحة . وليس هناك من أمل فى الإصلاح إلا أن تسلم الأمم العربية مقاليدها إلى سيف الدولة كى يعيد لها صلاحها ونظامها ووحدتها التى أصبحت أنكاثاً من بعد قوة .

وليس هذا كل ما فى محيط المتنبى ، ففيه بجانب الحرب وهذه المعانى السياسية معان اجتماعية وثقافية كثيرة تتغلغل فى قصيدته أو قصائده لسيف الدولة ، فقد كان بلاطه يموج بعلماء اللغة والنحو من أمثال ابن جنّى وابن خالويه ، كما كان يموج بالمتفلسفة أمثال الفارابى وبالشعراء أمثال أبى فراس . وتأثيراتٌ كثيرة تدخل إلى قصيدة المتنبى من هذا الوسط الثقافى الممتاز ، إذ كان يريد أن يستحوذ على إعجاب هؤلاء المثقفين المختلفين ، وأدّته هذه الغاية إلى أن يُدْخل كثيراً من الشواذ اللغوية والنحوية فى شعره ، حتى ينال استحسان اللغويين والنحويين ، وأظهر فى ذلك مهارة نادرة .

ومن الممكن أن تؤلّف أبحاث مستقلة فى شعره ، لتصور لنا هذه العناية اللغوية والنحوية وإلى أى حد أثّر علماء اللغة والنحو فى قصائده ، حتى جعلوه يعيش فى شواذ بعينها ، هى شواذ المدرسة الكوفية التى كانت لا ترفض الشذوذ اللغوى والنحوىّ ، بل تعتدّ به . وقد وجد المتنبى فيما سجلته مستودعاً أميناً يستمد منه فى هذه الغاية ما بهر اللغويين والنحويين من حوله .

وعلى نحو ما أرضى هؤلاء العلماء أرضى كذلك أصحاب الفلسفة ، ولعله كان يَحْضر محاضرات الفارابى التى كان يُلْقيها هناك ، وأكبر الظن أنه قرأ مؤلفاته ومؤلفات غيره من المتفلسفة ، وأثرُ ذلك واضحٌ فى شعره ، أشار إليه معاصروه ومن جاءوا بعدهم مراراً ، وقد ألف «الحاتمى» معاصره رسالة مشهورة فى المقارنة بين بعض أبياته الحكمية وحكم أرسطو ، وكشف عن الصلة بينها وبين تلك الحكم ، حتى لتصبح أحياناً كأنها نظم لها ، وإن أعطاها المتنبى من نفسه وخياله وصيغته الشعرية ما جعلها تبدو كأنها له خالصة ومن بنات فكره .

ويأتى تأثير الشعراء وقد كان يريد أن يروعهم ، ولم يكن من سبيل إلى ذلك إلا أن تتسع خبرته بالشعر الذى سبقه من العصر الجاهلى إلى عصره ، وخاصة عند كبار الشعراء العباسيين ومبرزيهم من مثل بشار وأبى نواس ومسلم والبحترى وأبى تمام وابن الرومى . وتستطيع أن ترى تأثير كل هؤلاء فى أبواب السرقات التى عقدها القدماء بين شعره وشعر سابقيه ، وقد ألف بعض النقاد فى سرقاته بحوثا مستقلة . وكان يتأثر فى عمق أبا تمام وابن الرومى ، وكأنهما مهّدا لوجوده وبراعته ، ومن الممكن أن

تُعقَد أبحاث فيما بينه وبينهما من صلة ومدى تأثيرهما فى مزاجه الفنى .

فتأثيرُ المحيط الذى أثَّر فى الشاعر متشعب ، ودائماً تنعكس منه ظلال وتأثيرات فى شعره وقصائده ، لا من حيث هذه المؤثرات الثقافية المختلفة فحسب ، بل أيضاً من حيث خصوماته مع من كانوا يلوذون بالأمير من العلماء والشعراء . وهنا ننتقل إلى موقفنا الثانى من البحث والتنقيب والتحليل فى قصيدة المتنبى لسيف الدولة ، وخاصة تلك التى أخذ يعاتبه فيها حين اشتدت سطوة خصومه ، وأحسَّ أن حواجز أخذت تقوم بينه وبين الأمير الذى كان يجلّه ويحبه من كل قلبه ، وفى هذا الموقف إنما نُعْنَى بالمتنبى نفسه . ومن أهم ما يميزه أنه لا يخفى مشاعره الداخلية ولا ما ينطبع فى نفسه من إحساسات ، فكل ما يحسه ويشعر به ينقله إلينا فى دقة وأمانة بالغة .

لذلك كان شعره وكانت قصائده مرآة صافية لنفسه وللمجتمع من حوله وأخلاق الناس فيه . وأنت لن تجد وثيقة تاريخية تكشف هذا المجتمع بكل عيوبه ونقائصه على نحو ما تجد ذلك فى شعره ، فقد كان صريحاً منتهى الصراحة ، يؤمن بالحرية الفنية فى التعبير عن النفس وانطباعاتها ، ولم يكن يعرف المراوغة ولا المداهنة .

وتصادف أن كان واسع الآمال شديد الاعتداد بمواهبه ، فاصطدم بالناس من حوله ، واصطدم بمجتمعه وأصبح هدفاً لاضطهاد مسموم . فتحول يصف الأخلاق ودخائل النفوس فى ألم مرير ، وخاصة حين أحسَّ انصراف سيف الدولة عنه ، فقد مضى يعلنها ثورة عارمة على المجتمع والحياة . ويخيَّل إلى الإنسان أنه لم تكن تمرُّ عليه لحظة واحدة من لحظات حياته دون أن يحسَّ بوخزة شديدة من كاره أو حاسد مقيت .

وهو يصوِّر لنا ذلك فى قصائده ، وكأنه كان يتجرع الناس تجرعاً مريراً ، وتحوَّل به هذا التجرع إلى حُنْكة وخبرة واسعة بهم وبالحياة ، استحالت إلى هذه الحِكَم الكثيرة التى اشتهر بها والتى تجرى على كل لسان . وهى خبرة لا تنتهى بنا إلى رفض الحياة ، فهى ليست خبرة يائسة ، إنما هى خبرة قوية مليئة بالاعتداد بالنفس والاستعلاء إلى غير حد .

ولعل هذا الاستعلاء هو الذى أشعل الخصومة بينه وبين كثيرين وجعلهم يقاومونه بكل وسيلة مع ما يعرفون من فضله ونبوغه ، ولكن أى نبوغ ؟ إنه

لم يجد مكافأته المأمولة لهذا النبوغ ، بل وجد العقوق وخيبة الآمال العريضة ، سواء عند سيف الدولة أو عند كافور الذى لجأ إليه بمصر بعد مغادرته لبلاط سيف الدولة منتظراً أن يكافئه بولاية من ولايات إمارته ، فلم يظفر منه إلا بالخيبة والإخفاق الذريع .

لكن ذلك لم يوهن نفسه ، فنفسه كانت أقوى من كل ما مرّ بها من عواصف خيبة أو إخفاق ، وكانت تعينه دائماً على الصمود ، إذ كان يستشعر شجاعة حقيقية واعتزازاً لا حصر له بنفسه ، اعتزازاً تبدو فيه الاستطالة والتقحم وأنه لا يُقْهَرُ .

ولعل هذه الصفات هى أهم ما حببه إلى معاصريه ومن جاءوا بعدهم إلى عصرنا الحاضر ، إذ نراه يتغلغل إلى خفايا النفوس ، ونرى آماله مهيضة ، قد صوبت إليها وإليه السهام من كل جانب وهو مع ذلك صامد للأحداث وللناس كالجبل الراسخ ، لا يهتز ولا يلين ولا يضعف .

إنه شاعر الحياة ، شاعر يعلمنا كيف نثبت للشدائد ، بل كيف نحطمها تحطيماً ، وكأنما بيده خنجر لا يزال يطعن به يميناً وشمالا مُخاطراً مغامراً، أو كأنه من هؤلاء الغزاة العظام الذين غزوا الحياة الإنسانية ونقشوا أسماءهم على جبهة الزمن .

وهل نستطيع أن نقرأ شعراً للمتنبي دون أن نعرف هذه الشخصية الفذة ، بل قل إننا لا نقرؤه حتى يصْدمنا بخصائصه وحقائقه التى تكمن فيه كمون النار فى جذوتها . إن شعره يحمل شخصيته وأحاسيسه ومشاعره إزاء مجتمعه وإزاء ناسه وكل شىء فى الوجود من حوله. إنه شِعْرُ نفسه، تنطبع فيه آلامه وضغائنه وأحقاده وصراعه مع الناس حين يخفق وحين يستشعر استعلاءه على الإخفاق وكل ما يتصل بالإخفاق .

وواضح أننا فى الموقفين السابقين موقفنا إزاء الوسط المكانى والزمانى الذى أثر فى قصيدة المتنبي أو قصيدة غيره من الشعراء وموقفنا إزاء الشاعر ومشاعره وأحاسيسه النفسية الباطنة إنما نريد أن نعرف مادة الحياة التى تدخلت فى قصيدته وجعلته يصوغها شعراً .

وبعد أن نفرغ من التنقيب والتحليل فى هذين الموقفين ننتقل إلى موقف ثالث نبحث فيه القصيدة نفسها ، لنعرف ماعبّر عنه الشاعر من تجربته الوجدانية الخاصة،

ولنميِّز هذه التجربة ، ولنرى قدرته الفنية فى تعبيراته وتشكيلاته اللفظية . ونحن هنا ننقب ونحلل ونفحص من جميع الوجوه ، وأول ما نفحصه اللحظة الوجدانية الخاصة ، التى جعلت الشاعر ينطق بقصيدته ، فيعبر بها عن مشاعر بعينها . ومهمة الناقد أن يقفنا على هذه المشاعر ، أو بعبارة أدق على ما تثيره القصيدة فينا من مشاعر ذات ميزات خاصة . وفى شاعر كالمتنبى أو قل فى إحدى قصائده نقف لنعرف ما يستخلصه من الحياة ومن نفوس الناس من خبرات يعطيها من قوة التعبير ومن حدة الشعور ما يجعلها فى نفوسنا أكثر قوة مما قد يستقر فى قلوبنا من معانى الحياة وإدراكاتها الغامضة .

فنحن فى الشعر نستقبل طاقات قوية من الإحساسات والخبرات ، وكأن الشاعر ينظِّمها فينا تنظيماً ، أو كأنه يعبر لنا عنها تعبيراً لا نستطيعه . وانظرْ إلينا مثلا حين نستقبل الصباح فى يوم من أيام الربيع ، وقد أخذ قرص الشمس يبرز قليلا فى الأفق والنسيم العليل يمر بوجوهنا والعصافير تغرِّد من حولنا ، فإننا نشعر بجمال لا يقدر ، ولكن لا نستطيع التعبير عنه ، وتطوف بنا أحاسيس شتى لا نستطيع الإفصاح عنها ، حتى يوجد شاعر يَرى نفس المنظر ، فيتعمقه ، ويشعر بما فيه من جمال وجلال كالأبدية التى بزغ منها ، ويصف شعوره بعبارات تدبُّ فيها الحياة . وقد يأخذ فى التأمل الواسع فى حقائق الكون والوجود . ونستمع إلى قصيدته التى صوَّر فيها أحاسيسه وأفكاره ، فنشعر كأنه التقط منا جميع أحاسيسنا وأفكارنا ، حتى لكأن صوته صوتنا ، بل صوت الإنسان فى كل زمان ومكان إزاء الصباح الجديد الذى تنسلُّ فيه الأضواء لتغمر الكون وتعيد إليه الحياة العاملة كرة أخرى .

وأى راحة شعورية نجدها حين نقرأ هذه القصيدة ؟ إن واجبنا أن نشرح هذه الراحة وأن نميز ما استطاع أن يثيره الشاعر فينا من أحاسيس ، كأنها تحقق وجودنا ، أو قل تجعله وجوداً كاملا ، فإن تلك الأحاسيس لم تكن نحسُّ بها إلا إحساساً غامضاً ، حتى جاء الشاعر فأبرزها وأدَّاها أجمل ما يكون الأداء . وكأننا نُعْجَبُ به لأنه يرضى فينا دوافع ومشاعر كامنة فى نفوسنا ، لم تكن تتآلف فى داخلنا هذا التآلف الذى أتاح له القدرة على التعبير عنها ، بل لكأنها كانت تتعارض فى داخلنا ، حتى مسَّها الشاعر فإذا هو يُلْغى منها كل تعارض إلغاءً ،

وينسّقها تنسيقاً من شأنه أن نحس إزاءه بمتعة ولذة بالغة .

وعلى نحو ما ينسق الشاعر بقصيدته مشاعرنا وأحاسيسنا الداخلية ينسق خبراتنا وتجاربنا فى الحياة ، فشاعر كالمتنبى حين نقرأ حِكمه نحس كأننا كنا نعرفها ، ولكن لم نكن نملك التعبير عنها ، لأننا كنا لا نعرفها معرفة تامة ، إنما كنا نعرفها معرفة ناقصة ، حتى جاء فأبرزها لنا فى أضواء قوية باهرة .

والشعراء يختلفون ، منهم من يقدم لنا عواطف ومشاعر خالصة ، ومنهم من يقدم لنا أفكاراً وحِكماً وخبرات خالصة . وربما كان شعراء الحب مثل جميل وعمر بن أبى ربيعة خير من يمثل الضرب الأول ، بينما المتنبى هو خير من يمثل الضرب الثانى . والخبرة أو الفكرة عنده لا تنفصل عن مشاعر نفسه ، وكأنه ينسج فيها أحاسيسه ، أو قل كأن نفسيته قد اشتملت على كل أحاسيس عصره ، فهو شاعر قومه وشاعر نفسه ، وكل بيت عنده خلية حسية من خلايا هذا الجسم الكبير للشعوب العربية ، ولذلك كانت تتعلق به تعلقاً لا يلحقه فيه أى شاعر .

ومهمة من يحلّل قصيدة للمتنبى أو لغيره أن يوضح كل ذلك من خلالها ، يوضح ما تثيره فينا من أحاسيس أو ماتعطيه لنا من خبرة ومعرفة ، وهو فى الطرفين يوضح كيف نجد فيها ما يكمل شخصياتنا ويجعلنا نحس الحياة إحساساً كاملا . ولابد أن يتسم بسِمة العالم الموضوعى الذى يشرح ويفسر دون أن يعنى بنفسه عناية من شأنها أن تُبْعد عنا القصيدة التى يفسرها ويشرحها أو يحللها ويفحصها ، فهو يصور أحاسيس الشاعر وأفكاره ، لا أحاسيسه هو وأفكاره . ولنتقدمْ خطوة أمام العلم ، لنجعلْ له الحق فى أن يصور أحاسيسه وآراءه ولكن لا هذا التصوير الذى يفسد علينا القصيدة ، بحيث نَضِلُّ فى غابات ذهنية أو خلقية نخرج فيها عن القصيدة ومعانيها .

وليس معنى ذلك أننا نُلْغى طريقة التأثريين الذين يخضعون تحليلهم الشعر لأذواقهم ، إنما نريد أن نخفف من غلواء هذه الطريقة ، بحيث لا تصبح القصيدة مجالا يتحركون هم فيه بآرائهم وأفكارهم ومعتقداتهم ، فنحن نريد أن يتحرك فيها الشاعر نفسه . وليكنْ مفسر القصيدة أو محللها تأثريا ، ولكن ليضغط نفسه وأحاسيسه وآراءه فى إطارها ، وليرجع إلى ذوقه ، ولكن أى ذوق ؟ إنه ينبغى أن

يحذر الذوق العام الذى يتألف من عاداته ومعتقداته وأهوائه حتى لا يكون تحليله ونقده خاضعاً لآراء شخصية . فهذا الذوق من أخطر ما يكون على تحليل أى قصيدة والحكم عليها بالجودة والرداءة

ليرجعْ إلى ذوقه إذن ، ولكن الذوق الخاص الذى كوّنه من قراءاته ومن دراساته للشعر ونصوصه فى عصوره وأطواره المختلفة ، حتى يكون تحليله وحكمه سليمين ، وليحذر التعميم فى هذا التحليل وذلك الحكم ، فهو مقيد بقصيدة معينة ، وكلُّ ما فيها من أحاسيس وآراء إنما هو لحظة وقتية مرت بالشاعر فى أثناء صنعه لها مبتغياً إثارتنا إزاء موضوع معين .

فتحليلنا ونقدنا يجب أن ينصبَّ على تصوير الحالة الوجدانية التى طافت بالشاعر وأنطقته شعره أو قصيدته . نصوِّر هذه الحالة ، وقد نُدْخل فيها أنفسنا ، ولكن من أجل استكمال التصوير ، لا من أجل إحداث هزات وذبذبات فيه ، تفسد هذا الاستكمال وتعوق دون تمامه . ومعنى ذلك أنه لا بد أن نخفف من أثر أذواقنا وشخصياتنا وآرائنا فى نقد الشعر وتفسيره ، لا نلغى ذلك إلغاء وإنما نحتاط فيه حتى نعيش فى حدود النصوص ، وفى الوقت نفسه نجعلها تتخلل مشاعرنا ونلائم بينها وبين عواطفنا وأهوائنا ومزاجنا ، حتى نتأثر بها تأثراً واضحاً يمكننا من التعبير عن الإحساس بروعتها وما فيها من جمال .

وإذا فرغنا من تحليلنا لمحتويات القصيدة الشعورية والفكرية حاولنا أن نوضحها بالمقارنة بين الشاعر وغيره من الشعراء المعاصرين و السابقين و اللاحقين . ويتطلب هذا منا ثقافة أدبية واسعة ، حتى نحيط بقصائد الشعراء المماثلة ، وحتى تكون مقارنتنا صحيحة ، فهى ليست عفو الخاطر ، وإنما هى نتيجة الدرس الطويل

ثم نأخذ فى بيان خصائص المادة الشكلية التى يصوغ منها الشاعر قصيدته ، ومن أهم ما يميز الشعر أنه لا يعبر عن معان فقط ، بل يعبر أيضاً عن أصوات ، فالقصيدة لا يهمنا فيها المعانى وحدها ، وإنما تهمنا موسيقاها وألفاظها وطريقة الشاعر فى تشكيل مادتها الحسية أو الصوتية ، فكل ذلك يحاول به أن ينقل إلينا عواطفه ومشاعره نقلا مثيراً عن طريق النغم والألحان . فهو لا يقول شعره على طريقتنا فى الكلام العادى وإنما يغنّيه ويلحّنه ، وألفاظه لا تؤدى معانى ذهنية فقط بل تؤدى

أيضاً معانى صوتية ، وهى معان يقاس بعضها بمقاييس علمى العروض والقوافى ، وبعضها يستعصى على هذه المقاييس، لأنه أخفى وأدق من أن تقيسه ، ونقصد الإيقاعات الصوتية الداخلية التى تجعل بيتين من الشعر من وزن واحد مختلفين اختلافاً واضحاً فى جمال الموسيقى التى يؤديها كل منهما . والشعراء يختلفون فى إدراك هذه الموسيقى الخفية ، منهم من يبلغ به إدراكها أن تصبح ألفاظه كلها أنغاماً رشيقة أو قل أنغاماً حلوة ، على نحو ما نجد عند البحترى الذى اشتهر بين القدماء بروعته فى استخدام الأصوات ، وقدرته على صهر المعانى فيها . فليس عنده لفظة نابية وإنما عنده الضبط والإحكام والملاءمة التامة بين الألفاظ والحركات والحروف فى الأبيات ، حتى تصبح ضرباً من النظْم أو النظام الرشيق

وعلى محلل الشعر وناقده أن يشرح جمال هذه الموسيقى الخفية وأن يحاول تحليلها بتصوير ما للألفاظ من جمال وما بينها من توافق فى الحروف والحركات وانسجام . ولابد أن يقف عند علاقات الكلمات بالمعانى وعلاقاتها بعضها ببعض ، ليدرك حسن تركيبها وتأليفها من حيث التنكير والتعريف والحذف والتطويل والتقديم والتأخير .

وليس معنى ذلك كله أنه لا يقف عند الموسيقى الظاهرة موسيقى العروض والقوافى ، بل من حقه أن يقف عندها ليرى هل وُفِّق الشاعر فى الوزن الذى اختاره لقصيدته أو لم يوفق . وإذا كان الشاعر ممن يستخدمون شكلا جديداً من أشكال الشعر كالموشحات أو كالشعر المرسل أو كان ممن لا يعتدُّون بعدد التفاعيل فى البيت ولا بالقوافى فإنه ينبغى أن يطيل الوقوف عند هذه الجوانب ليرى مقدار توفيقه فى التعبير الموسيقى عن معانيه .

والشاعر لا يثير عاطفته فينا عن طريق معانيه والموسيقى وحدهما ، بل هو يستعين بخياله وبلغته التصويرية ، كى يستتم التأثير فينا ، فلا بد أن نقف بإزاء هذا الجانب عنده ، ونحاول أن نعرف مدى تجديده وابتكاره فيه . والشعراء يختلفون فى ذلك اختلافاً واسعاً كما يختلفون فى موسيقاهم ومعانيهم ، فمنهم من يعتمد على خياله وتصويره ومنهم من يعتمد على إحساسه وأصواته ومنهم من يعتمد على أفكاره وآرائه . ويمكن أن نضرب مثالا لذلك أبا تمام والبحترى والمتنبى فإننا

إذا أنعمنا النظر فى قصائدهم وجدنا فروقاً واضحة بينهم فى استخدام الألفاظ وما يصحبها من إحساسات وخيالات ومعان . وليس من شك فى أن الشعر الجيد ينبغى أن يحتوى إما على خيال حىّ أو صوت فخم أو فكرة عميقة فإذا اجتمع ذلك كله فى قصيدة كانت مثلا أعلى للشعر وجودته وجماله .

ومن كل هذه المواد السابقة يؤلف شارح القصيدة ومحللها وناقدها مواد عمله ، ولابد أن تكون له شخصيته فى هذا العمل بحيث لا يسوق ما يسوقه من ذلك فى شكل بطاقات متراصة، إنما يسوقه عملا أدبيًّا متكاملا فيه القوة والدقة والوضوح وفيه الإحساس المتدفق والعاطفة الحارة التى لا تخمد ، بحيث يثير فينا الشوق إلى متابعته ، ويمتعنا متعة عقلية وفنية خالصة .

وفرة التأويلات فى الشعر

أول ما يلقانا فى نصوص الشعر ألفاظه ، وهى ليست ألفاظاً محددة الدلالة ، يدل بها الشعراء على أشياء حسية من واقعهم الخارجى ، فإنهم لا يعبرون عن هذا الواقع ومسمياته الحقيقية ، إنما يعبرون عن واقعهم النفسى وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس .

واللغة إنما تحددت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسى ، أما عالم النفس المعنوى فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه ، ولاتزال تضرب فى تيه من ماهيَّاته ، وهى ماهيات غير متناهية ، وما لا تناهِىَ له لا يُدْرَكُ إدراكاً دقيقاً بحيث يوضع لفظ محدَّد بإزائه .

وحقًّا إننا نرجع إلى المعاجم فى تفسير الشعر ، ولكن لا لكى تعطينا المعنى الدقيق الذى أراده الشاعر ، وإنما لتعطينا النَّواة التى يدور حولها المعنى . ونفس المعاجم اللغوية تشهد لفكرتنا ، فنحن نجد للفظة معانى كثيرة ، تقترب وتبتعد من أصل المعنى ، كأنه ليس للفظة معنى محدَّد تماماً . وليست فكرة الترادف بالمعنى الدقيق صحيحة ، لأن لكل لفظة صوتها ، ويثير كل صوت إحساساً خاصًّا فينا . حتى حروف الجَرِّ لاحظ قدماؤنا أن الحرف الواحد منها يخرج إلى معانى كثيرة .

وكل ذلك ناشئ من استخدام الشعراء لأدوات اللغة وألفاظها ، بل ناشئ من معانى الاحاسيس والمشاعر التى يؤدونها ، وأنه لم يوضع لها أسماء دالة دلالة حتمية ، كدلالة الألفاظ التى تشير إلى الأسماء والأماكن . وحتى هذه الألفاظ ليست دائماً محددة ، فالأعلام محددة ولكن أسماء الجنس غير محددة على نحو ما نعرف فى كلمتى وردة وشجرة ونحوهما فإنها لا تتحدَّد تماماً إلاحين تتعين بالإشارة .

فما بالنا بكلمات الحس والشعور وهى إنما تدل دلالة عامة على الجنس ، وقلما دلت على النوع أو الدرجة . إنها تدل دلالة غير محصورة ، دلالة لا نقف على تفصيلها . وحتى الآن لم تستطع اللغة أن تحدَّد هذه الدلالة ، لسبب بسيط ، وهى أنها تدل على العواطف ، والعواطف غامضة ، هى شىء نحسه فى داخلنا ،

ولكن لا نستطيع تحديده ولا بيان نوعه ودرجته ، إنما نشير إليه بالألفاظ إشارة فمثلا كلمة الحزن نجدها عند شعراء مختلفين ، وهى عند كل منهم تمثل حالا مخالفة لها عند الآخرين . فدرجات الحزن لم توضع لها ألفاظ تحددها إلا تحديداً قاصراً ، ومثلها كلمات الفرح والحب والكراهية والكلمات العاطفية الأخرى ، فالفرح على درجات وكذلك الحب والكراهية ، ولم توضع لكل درجة لفظة تؤديها أداء دقيقاً بل دائماً تلتفُّ فى ضباب أو فى ضرب من الغموض .

وبجانب ذلك نجد الشعراء يَخرُجون بألفاظهم إلى مدلولات جديدة ، لا تعرفها المعاجم اللغوية ، إذ يسمُّون أشياء بأسماء أخرى ، حتى أسماء الأشياء المرئية فى العالم الخارجى تتبدل وتتغير فى أشعارهم حسب مخيلاتهم . وكل ذلك ناشئ من قصور اللغة عن تأدية معانيهم ، ولعلهم من أجل ذلك يفزعون إلى المجاز والاستعارة والكناية ، ليتلافوا شيئاً من هذا القصور وليدلُّوا بعض الدلالة على هذا الخضمّ من الأحاسيس التى تجيش فى نفوسهم .

والألفاظ عند الشعراء لا تؤدِّى معانى لغوية واضحة أو غامضة فحسب ، بل هى تؤدى كذلك معانى بيانية ، لا نعرفها إلا إذا درسنا علوم البيان والبلاغة . وهى كذلك تؤدى معانى صوتية ، إذ هم لا يتحدثون بالألفاظ كما نتحدث فى حياتنا اليومية وإنما يغنُّونها ويوفِّرون لها من القيم الموسيقية ما يجعلها ألحاناً . وكل ذلك لينقلوا إلينا أحاسيسهم ومشاعرهم التى لا تستطيع ألفاظ اللغة القاصرة أداءها ، ومن ثَمّ يلجأون إلى الموسيقى وإلى الخيال كى يؤدوا عن طريقهما ما لا تستطيع اللغة تصويره ، إذ ننغّم أنفسنا وينطلق مع تنغيمنا لها أو قل مع تنغيم الشعر لها نغمات عاطفية تؤثر فى داخلنا ، وكذلك يُطلق الخيال لأنفسنا العِنان فى التخيل والتصور .

فنحن فى الشعر إذن لسنا إزاء ألفاظ دقيقة ، لها دلالات دقيقة ، وإنما نحن إزاء رموز تعبِّر عما تختلج به نفوس الشعراء من مشاعر ، وهى رموز قاصرة يستعينون على قصورها بالخيال والموسيقى ، ولكن قصورها لا يغادرها مغادرة تامة ، بل تظلّ تسبح فى ضباب قليل أو كثير . وهذا ما يجعلها واسعة الدلالة ، حتى الألفاظ الحسية عند الشعراء نحس فيها نفس الاتساع فإذا قال شاعر إن لون البحر أزرق كانت الزرقة شيئاً غير محدود ، إذ الزرقة تختلف درجاتها اختلافات

كثيرة . وإذا كان لا يستطيع أن يجد الكلمة الدقيقة التى يعبر بها عن المحسوسات التى يبصرها فأولى أن يضلّ الكلمة الدقيقة للمعنى العاطفى الذى يجيش بنفسه وفى داخله .

ولا نبالغ إذا قلنا إن دلالة الألفاظ فى الشعر على مدلولاتها الشعورية ليست حقيقية وأنها تتغير حسب الأمكنة والأزمنة وحسب استخدام الشعراء لها ، ولذلك كان من الممكن أن نؤلّف لكل كلمة تاريخاً ، تخضع فيه لسنة النشوء والارتقاء ، فهى تتطور من حال إلى حال ، وكأنها كائن عضوى . وتلعب إرادة الشعراء ورغباتهم الفنية دوراً واسعاً فى هذا الصدد ، إذما يزالون يعدّلون فى الكلمات ويحوّرون لتدل على معانيهم التى يريدون الدلالة عليها . وهى تنهض لهم بهذه الدلالة ، ولكن يعوزها دائماً الدقة الدقيقة ، لأنها ليست فى حقيقتها إلا رموزاً وحيلا يعبر بها الشعراء عن أحوالهم الوجدانية . ولعل من أهم ما يدل على ذلك كثرة الشروح والتفاسير فى الشعر ، فإنها اعتراف واضح بأن معانيه وضعت فى رموز وأنها فى حاجة إلى الشرح والتفسير والتوضيح .

وليس معنى ذلك أننا ننكر ما للألفاظ من قيمة كبيرة ، فهى كل ما نملك من الشعر والأدب والحضارة والعلم ، اعتمدَ عليها الإنسان منذ نشأته الأولى واختارها دون أنواع البيان الأخرى من إشارات وعلامات لتفصح عن شعوره ومعرفته ، ولكن هذه الأداة التى اختارها واتخذها لمعرفته وشعوره لا تزال قاصرة فى التعبير عن عالمِ النفس ولا يزال يكتنفها الغموض .

وحقّاً إن الإنسان فى ميدان المعرفة والعلم استطاع أن يزيل عن الألفاظ كل غموض كان يلابسها أو يسترها ، غير أن ذلك يرجع إلى مسمياتها ومدلولاتها ، فهى فى العلم تدل على أشياء محسوسة فى الواقع الخارجى ، أشياء محدّدة الأشكال والأبعاد الزمانية والمكانية ، تنطبع على حواسنا جميعاً انطباعاً واحداً ، لأننا نشاهدها بالعين ونلمسها بالحسّ . أما فى الشعر فلا مشاهدة بالعيان ولا حواسّ ولا أبعاد محددة ، وإنما عالم نفسى غامض لم توضع فيه حدودٌ ولا أبعاد ولا نسبٌ للمشاعر والعواطف ، وكل ما هناك أن الشعراء يعبرون بكلمات ليثيروا بها فى أنفسنا عواطف ومشاعر يريدون إثارتها .

وهى لذلك كلمات غير مضبوطة ، كلمات تنساب منها إشعاعات خيالية وموسيقية ، إشعاعات لا تزال تغمرنا من كل جانب حتى تؤثر فى نفوسنا التأثير المنشود ، تؤثر بالإيحاء والايعاز مستعينة بالنغم وبخور الصور ، وكأن بها بقية من السحر القديم ، حين كان الناس يعيشون معيشة رمزية خالصة وكان السحرة يلقون فى آذانهم كلمات مبهمة ، لها سحرها العجيب .

فى كلمات الشعر سحر ، وفيها خفاء وفيها إيعاز وإيحاء ، وهذا كله يجعلها غير محددة الدلالة ، بل يجعل دلالتها تقبل احتمالات كثيرة ، فكلٌ يتصورها حسب حالته الوجدانية ، وحسب ما يستطيع أن يستنبط منها ، وحسب ما تثيره أصداؤها فى نفسه ، وحسب ما تبعثه فيه من عواطف ومشاعر ، وكأنها نافذة يطلُّ منها على أفق واسع من عالمه الداخلى ، أو كأنها أداة من أدوات الإثارة .

والشعراء يختلفون فى مقدار هذه الإثارة ، ولكن من غير شك من لا يثيرون خيالنا وعواطفنا منهم بألفاظهم وكلماتهم تكون مقدرتهم الشعرية محدودة ، إذ يتحدثون بلغة لا تختلف عن لغة النثر ، وهم بذلك لا يحدثون فينا أثراً ما ، إذ يَدعوننا كما كنا نعيش على أرض حقائقنا الصلبة ، فلا صور مثيرة ولا موسيقى ممتعة ولا جو جديد . إن شعرهم نثرى ، أو هو شعر الفراغ الشعرى ، شعر لا نقرؤه حتى نهمله ، لأن صاحبه لم يؤت لغة الشعر المؤثرة التى تنشر حولها ضباباً رقيقاً يشفُّ عنها فى جمال شفوفاً تنبعث فى أطوائه أطياف لا تحصى من المعانى .

وإذا كانت ألفاظ الشعر يُسْدَلُ عليها هذا الضباب الذى يتيح لها وفرة واسعة من الاحتمالات فى الدلالة فإن أبياته وعباراته مثلها يُسْدَلُ عليها نفس الضباب ، إذ الشاعر يؤدى بها نفس الغاية التى يؤديها بألفاظه ، غاية إثارة المشاعر التى يريدها فى نفس السامع وهو لا يؤدى حقائق كحقائق العلم الطبيعى أو الرياضى ، وإنما يؤدى أحاسيس ويطلق أبياته وعباراته لتثير بمعانيها وأخيلتها وأنغامها الصوتية مشاعرنا ، وكأنها لمعة من الضوء تسقط على عالمنا النفسى ، فتستيقظ معها أصداء شعورية لا تحصى ، أصداء تختلف باختلاف كلٍّ منا واختلاف استعداده لتقبُّله لها واستجابته .

ومن هنا كان معنى البيت من الشعر لا ينضبط انضباطاً محدوداً كما ينضبط

معنى العبارة فى العلم ، فأنت لا تجد اثنين يختلفان فى معنى عبارة علمية ، لأنها محددة الدلالة ، ولأنها ترتبط بالواقع الخارجى ، فإذا وافقته كانت صادقة ، وإلا كانت كاذبة ، ولم يكن لها معنى . فإذا قلنا مثلا الأرض كروية كان هذا التعبير دالاً بحسب معناه على كروية الأرض ، وينبغى أن يكون هذا المعنى مطابقاً للواقع الخارجى ، حتى يكون صادقا ، فإن لم يطابقه كان لغواً من القول وهذراً .

أما فى الشعر فليس هناك واقع خارجى يلتمس منه الشعراء تصحيح أقوالهم ، وبالتالى نلتمس منه نحن هذا التصحيح ، فهم لا يرتبطون بشىء فى العالم المحسوس ، وهم لذلك لا توصف أبياتهم بصدق ولا بكذب ، وقديماً قال نقاد العرب : « أعذبُ الشعر أكذبه » لا يريدون الكذب بالمعنى الواقعى ، وإنما يريدونه بالمعنى الخيالى الذى لا يخضع للمنطق ولا للواقع الحسى ، فللشعراء واقعهم ، وهو واقع نفسى ، بخلاف العلم وعباراته فلابد أن يجرى فيها المنطق ولابد أن تكون صادقة فإذا قال قائل ٢ + ٢ = ٤ كان هذا تعبيراً رياضيا صادقاً ، فإن قال ٢ + ٢ = ٥ أو ٢ + ٢ = ٣ هبَّ فى وجهه الناس وقالوا كذب وبهتان ، وفقد تعبيره قيمته ، لأن قيمته يستمدها من صدقه ، وقد فقد الصدق ففقد قيمته . وهذا لا يحدث فى الشعر ، فالشاعر يتخيل كما يشاء ، يتخيل إلى حد الأسطورة والخرافة ، ولا يقول له أحد كذبت أو صدقت ، لأن من حقه أن يعبر عن خياله وشعوره حسب مشيئته الفنية .

نحن إذن فى الشعر وعباراته لا نهتدى بمصابيح المنطق الدقيق ولا بمصابيح الواقع الخارجى ، فليس هناك مرشد يرشدنا فى طريقنا ولا هاد يهدينا سوى الألفاظ نفسها وما تشعه من معان فى نفوسنا ، وهى معان عاطفية ، لم يوضع لها منطق كمنطق العقل ، وانظر إلى هذا البيت الواضح للمتنبى :

لا تَعْذُلِ المشتاقَ فى أشــواقه ِ حتى يكون حَشاكَ فى أحْشائه ِ

فقد يبدو لك أن معناه يغمره ضوء من كل جانب ، وأنه معنى بيِّن مكشوف ، غير أنك إذا دققت النظر وجدته يُفْضى إلى معنى غير محدود ، ولهذا تردده ولا تملُّه ، وكأنما ينساب منه فى كل مرة دقائق جديدة من المعنى . وما ذلك إلا لأنك تقرأ معنى وجدانيًّا واسعاً يثير معانى وجدانية واسعة فى نفسك ، لا تنضبط ولا تنحصر . وراقبْ نفسك حين تقرأ هذا البيت فى يومين مختلفين ، يوم تبدو فيه متفائلا ،

ويوم تكون فيه متشائماً ، وانظرْ ما يتسلل إليك من المعانى الوجدانية خلاله فسترى صورها تختلف باختلاف حالتك الوجدانية

ومن أجل ذلك نرى أن نطلق على معانى الشعر وصفاً يميزها، هو أنها سيّالة، وهو وصف يلازمها مهما اتضحت دلالتها ومهما بدا أنها قريبة من عقولنا وإدراكنا، ففيها هذه السيولة التى تنطلق خلالها مشاعرنا من عقالها ، وكأنها مرآة ذات وجوه مختلفة لا تنقطع عن الاختلاج ، أو كأنها ألوان الطيف لا تثبت قط على قرار . ودَعْ أشخاصاً مختلفين يكتبون لك معنى بيت المتنبى ، فستصلك إجابات مختلفة بعددِ مَنْ طلبت إليهم ذلك ، لأن كلامنهم يفسر البيت فى ضوء حالته العاطفية التى يكون فيها ، فكل شخص يفهم منه معنى يتفق وحالته تلك ، بحيث يمكن أن نقول إن تفسير كل منهم يحمل عنصرين : عنصر البيت نفسه وعنصر ما أثاره فيه من عواطف ومشاعر .

وكان المتنبى يعرف معرفة دقيقة هذا الاتساع فى دلالات الشعر ، فاستغله استغلالا رائعاً فى قصائده التى مدح بها كافوراً فى أخريات أيامه بمصر، فقد أمّل عنده أن يظفر بولاية ، جزاء وفاقاً لمدحه ، وما زال يطلب ذلك منه فى مدائحه تصريحاً وتلويحاً، غير أن كافوراً لم يستجب إليه . فلما يئس منه وكان مضطرًّا إلى مدحه عمد إلى إحداث توجيه غريب فى قصائده وأبياته، بحيث يمكن أن تُفْهَمَ فهمين متضادين ، فهى تفهم تارة مدحاً وتارة هجاء وذمًّا على نحو ما نجد فى قوله :

فإن نلتُ ما أمّلتُ منك فربّـــما   شربتُ بماءٍ يُعجز الطيرَ وِرْدُهُ

فالبيت مدحٌ إن فسرناه بأنه يريد أن يقول لكافور : إن بلغت أملى فيك فليس ذلك عجيباً لأنى قد أبلغ الممتنع من الأمور التى لا تدرك ، وكأنه جعل الماء الذى لا يَرِدُهُ الطير مثلا لأمله فيه وبعد طريقه إليه . والبيت هجاء وذم إن فسرناه بأنه يريد أن يقول لصاحبه : إننى إن أخذت منك عطاء على بخلك وشحك فكم وصلت إلى المستصعبات من الأمور واستخرجت الأشياء الممتنعة. ومن ذلك قوله أيضاً فى كافور من قصيدة طويلة :

وأظلمُ أهلِ الظلم من بات حاسداً   لمن بات فى نَعْمــائه يتقلّبُ

فهذا البيت يحتمل معنيين مدحاً وذمًّا ، أما المعنى الأول فهو أن أشد الظلم وأقبحه من بات فى نعمة شخص أكرمه حاسداً له ، يريد أن الحاسدين لكافور يحسدونه وهو ولى نعمتهم . وأما المعنى الثانى فهو أن أقبح الظلم وأشنعه أن يبيت المُنْعِمُ على شخص حاسداً له ، يريد أن كافوراً يحسد من ينعم عليهم ويتفضل بعطائه من أمثال المتنبى . وهو منتهى ما يمكن من الذم ووصف البخل وشُحّ النفس .

ويمكن توجيه كثير من أبيات القصيدة التى تضمنت هذا البيت على هذه الشاكلة من المدح والذم . ومن غير شك كان المتنبى يمكر بكافور ، ولم يكن يريد إلى مدحه ، فقد كان فى صدره منه جروح لا ترقأ ، فتحول يطعنه بتلك السهام المسمومة من أبياته . لذلك يكون من الواجب أن نَحْملها على ما أراده لها من معنى الهجاء والقدح فى كافور .

وليس هذا شائعاً فى الشعر العربى ، فموقف المتنبى من كافور هو الذى جعله يلتفت إلى هذه الدلالة المتعارضة أو المتناقضة فى الأبيات ، فإذا هى تُحْمَلُ على وجهين متضادين . ومن غير شك أتاح له ذلك اتساع الدلالات المعنوية فى الشعر ، فإذا هو ينهض لا بمعان متقاربة إنما بمعان متباعدة يعارض ويناقض بعضها بعضاً .

وهناك طائفة من أبيات المتنبى تؤوّل تأويلات مختلفة ، ولكنها لا تتناقض ولا تتعارض هذا التعارض ، تأويلات تؤكد بدورها وفرة الاحتمالات فى أبيات الشعر ، وهى وفرة نلقاها عند كثير من الشعراء إذ يمكن أن تُفْهَم أبياتهم أفهاماً مختلفة ، على نحو ما نرى فى قوله يمدح عضد الدولة :

لو فَطِنَتْ خَيْلُهُ لنائله ... لم يُرْضِها أن تراه يَرْضاها

فهذا البيت يحتمل معنيين : المعنى الأول أن خيل عضد الدولة لو علمت مقدار عطاياه النفيسة لما رضيت له بأن تكون من جملة عطاياه ، لأن عطاياه أنفس منها . والمعنى الثانى أنها لو علمت أنه يهبها من جملة عطاياه لما رضيت ذلك إذ تكره خروجها عن ملكه .

ومثل هذه الاحتمالات للمعانى كثير فى الشعر ، وخاصة عند الشعراء الذين

يتعمقون فى الأفكار والأخيلة ، مثل أبى تمام، فكثير من أبياته يمكن أن يؤوّل تأويلات مختلفة . وقد جمع المرزوقى وهو لغوى قديم طائفة منها ، باسم« المشكل من شعر أبى تمام » عُنى بشرحها وتخريجها وبيان ما تحتمله من معان أدبية ، فمن ذلك قوله يصف امرأة جميلة حين وداعه لها :

ولهتْ فأظلمَ كلُّ شيءٍ دونَها وأنارَ منها كلُّ شيءٍ مظلمِ

وقد علق المرزوقى على البيت بقوله : «يقول أبو تمام : لما جزعتُ لفراقها اشتد جزعها علىّ ، فأظلم كل شىء فى عينى سواها ومن دونها ، وبان لى ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودّها ما كان مغيّباً عنى ومظلماً علىّ . ويجوز أن يكون المعنى : ارتاعت لما أحسّت بالفراق وتولّهت ، فألقت قناعها ، فأظلم كل شىء دونها لسواد شعرها ، فأنار كل شىء مظلم من بياض وجهها ، والأول أوضح وأجود » .

وحقًّا إن المعنى الثانى بالصورة التى تكلفها المرزوقى لفكرة الظلام وأنه ناشئٌ من سواد الشعر يتأخر عن المعنى الأول الواضح البيّن ، غير أن التبريزى شارح ديوان أبى تمام حين ألمّ بهذا البيت فسّره تفسيراً يزيل منه هذا التكلف إذ قال : « وقد يؤدى لفظ أبى تمام معنى آخر ، وهو أن الأشياء أظلمت دونها أى غيرها ، وقوله : وأنار منها كل شىء مظلم أى من حسنها تضىء الأشياء المظلمة » . وفى رأينا ، وهو امتداد لهذا المعنى الذى ساقه التبريزى ، أن أبا تمام يريد أن يقول إنه حين رأى محيّاها وهى والهة به وهو بها جدُّ واله أحسّ كأنها شمس منيرة ، تخرج على الوجود المظلم ، فتنير كل شىء فيه ، أو لعله أحس أن الوجود المضىء من حوله قد أصبح ظلاماً بالقياس إلى ما تنشره هى حولها من أضواء باهرة ، فهو مظلم مضىء فى الوقت نفسه ، أظلم حين هلّتْ طلعتها ، وسرعان ما انتشرت عليه أضواؤها وأنوارها الزاهية .

أرأيت إلى هذه المعانى المختلفة التى يجلوها علينا بيت من أبيات أبى تمام فى إحدى قصائده ؟ وهكذا الشعر دائماً لانزال كلما تدبرنا فيه أدركنا منه معانى متنوعة . وقد يكون البيت واضحاً ، ولكن كلما أنعمنا النظر فيه دبّتْ فى نواحى أنفسنا معان جديدة كمعانى الجمال فى الطبيعة ، فإنك لو لاحظت نفسك أمام منظر جميل وجدت معانى وخوالج تتولّد فيك كلما رددت فيه النظر أو أعدته .

ومرجعُ ذلك إلى أن حركات النفس الباطنة ومشاعرها وظلالها لا حصر لها ، وإذا كان الشعر تعبيراً عن وَقْع الحياة والكون على نفس الشاعر وكان هذا الوقع يثير فيه ما لا يحصى من الأحاسيس والمشاعر والذكريات والآمال والآلام والمخاوف والرُّؤَى والأحلام ويسجل ذلك فى شعره فإننا حين نأخذ بدورنا فى قراءة هذا الشعر نجدنا وقد اختلجت فينا هذه الخلجات ، وترادفت علينا أشتات من داخلنا ، وكأنه يُطْلق علينا من ألفاظه ومعانيه ما يحرك الخلجات الكامنة فينا .

فنحن لا نقرأ الشعر منفصلا عنا ، وإنما نقرؤه من خلال خلجاتنا ومشاعرنا ، ومن أجل ذلك يكثر فيه التأويل لأن كلا منا يحكى صداه فى نفسه وما أثاره فيه من هواجس وخواطر ، ومن ثَمّ كان يتسع فيه الاحتمال لأنه يرمز إلى المعانى النفسية بوسائل ، لا توضّح ، وإنما تثير وتبعث الأحاسيس والمشاعر فى نفس السامع .

وكان من آثار الإحساس بهذه الوظيفة للشعر أن ظهر المذهب الرمزى فى فرنسا أواخر القرن الماضى وأن دعا أصحابه إلى أن الشعر لا ينقل معانى محددة ، إنما ينقل حالات وجدانية ، وهى حالات تعجز اللغة عن أدائها ، إنما كل ما تستطيعه الإيحاء بالموسيقى والخيال لا فى وضوح ولكن فى إبهام شديد ، بل إن الإبهام جزء من الإيحاء ، حتى ينتشر حول الشعر كل ما يمكن من ضباب خيالى وشعورى وموسيقى . وتأثرّ هذا المذهبَ غيرُ قليل من شعراء العرب المعاصرين . وقلما نجد وضوحاً فى شعرهم ، وكيف يتضح وهو شعر رمزى أساسه الغموض والإيحاء البعيد ، ولذلك كان بعضه يتحول إلى ما يشبه ألغازاً عسيرة الحل . وطبيعى أن يتسع الاحتمال والتأويل فى هذا الشعر وقلما وجدتَ اثنين يتفقان على معانى أبيات قصيدة فيه ، ومثله الشعر السريالى الذى يعلو على الواقعية فى الوعى ويفسح المجال لمكبوتات اللاشعور ، والذى يتحول فى أكثر أحواله إلى ما يشبه أحلام النائمين وأضغاثها المختلطة .

فهذا الشعر وسابقه الرمزى يفسحان المجال لوفرة الاحتمالات فى الشعر وفرة تفوق ما نعرفه لسواهما من المذاهب الأخرى مثل الرومانسية والكلاسيكية ، فإن أصحابهما لم يعمدوا إلى شيء من هذا الإيهام والإبهام الشديد . كانوا يحلّقون فى السماء ، ولكن لم يختفوا وراء سحب الرمزية ولا فى كهوف السريالية المظلمة .

التجربة الشعرية

ليس كل ما ينظمه الشعراء من شعر يُعَدُّ تجربة شعرية كاملة ، إذ لابد للتجربة من مواد كثيرة تستوفيها ، حتى تصبح عملا شعريًّا تاما ، وهى مواد مردُّها إلى أنها حدثٌ له بدء ونهاية، حدث قائم بذاته له تميُّزه وله طوابعه وصفاته التى تشيع فيه والتى تشخِّصه ، بحيث إذا قرأه أو سمعه أحد تراءى له فى صورة بيِّنة وعلى شاكلة لم يسبق له أن قرأها أو سمع بها . وهو حدث وجدانى أو عاطفى ، حَدَثٌ ينبع من نفس صاحبه ومن عقله ومن كل حواسه ودخائله النفسية والفكرية الظاهرة والباطنة . حدث عاشه أوضح ما تكون المعيشة ، عاشه فى تريث وبطء يتأمل فيه متنقلا من جزء إلى جزء متمهلا كمن يصعد إلى قمة جبل شامخ، فهو لا يجرى مسرعاً نحو غايته ، بل يسير بطيئاً ويرتاح قليلا من حين إلى حين ، حتى يأخذ الفرصة كاملة كى يقطع الطريق الصاعد الطويل ، ولو أنه أسرع لأخذه التعب دون غايته ، وعاد مُجْهَداً مكدوداً دون أن يظفر ببغيته

فالتجربة الشعرية التامة صعود إلى قمة بعيدة ، صعود له أول يبتدئ منه وآخر ينتهى عنده ، وهو صعود على طريق ممدود ، كل جزء فيه يُسْلِم إلى جزء آخر ، وكل جزء يحتاج إلى قدر من السكون والراحة ، حتى يستطيع الشاعر أن يُتِمَّ رحلته ، وحتى يأخذ الوقت الكافى لإعادة نشاطه وقوته على النهوض والصعود من جزء إلى جزء ، وكأنه لا يسير بقدميه فقط بل هو يستكشف ويتأمل فيما حوله ويرصده من جميع جوانبه. فإذا وصل إلى الذروة البعيدة أحسَّ أنه فعلا قام برحلة لا سابقة لها ، رحلة لها كل ما يميزها ، بحيث إذا انتهى منها شعر أنه نهض بعمل جديد كامل ، لم تتنازعه فيه أعمال أخرى ولا عاقته دون تمامه عقباتٌ أو عثرات .

وهذه التجربة الحسية فى الجبل ومحاولة الصعود إلى قمته التى سقناها توضح أتم توضيح ما يقصد النقاد بالتجربة الشعرية، فالمنظومة من الشعر لا تعد تجربة حقًّا إلا إذا كانت على هذه الشاكلة ، بمعنى أنه يكون لها موضوع محدَّد تأخذ منه اسمها ، ولابد أن تكون واضحة المعالم متميزة الأجزاء فى نفس الشاعر ، وكلُّ جزء

يقود إلى أخيه ، ولا يمكن أن يقوم جزء تال بدون سابقه ، لأنه هو الذى يفضى إليه ، وليس بين جزء وجزء ثغرات ولا وهاد ولا عوائق بأى شكل من الأشكال ، بل الأجزاء تتعاقب متسلسلة ، وكل جزء يغاير صاحبه ، ولكن لا المغايرة التى تفصله منه وتجعله نابياً عنه ، فبينهما أو بين الأجزاء جميعها وحدة تجعل منها كُلا واحداً أو تجربة واحدة ، وهى وحدة ليست عاطفية فقط ولا عقلية فقط ، بل هى عاطفية عقلية معاً ، تعمل فيها النفس ويعمل فيها العقل ، وتعمل فيها خبرة الشاعر بوسائله اللغوية والخيالية والموسيقية . ويمتزج هذا العمل كله وينصهر ويتوحد فى قصيدة ، لا تصور شيئاً سواه.

ليست التجربة الشعرية إذن كل قصيدة جُمعتْ أبياتها فى إطار موسيقى، بل هى قصيدة من طراز خاص ، فمن القصائد ما يشبه حياتنا اليومية وتجاربها المحدودة ، بل قل تجاربها القاصرة التى لم تأخذ فرصة كاملة كى تتم وتتكوّن ، فإننا إذا راقبنا أنفسنا فى يوم من الأيام التى نعيشها لاحظنا أننا نقوم بأعمال كثيرة ، ولكن هذه الأعمال يَزحَمُ بعضها بعضاً، وقد يصدم بعضها بعضاً . وبمجرد أن نبدأ فى يوم تال لا نكاد نذكر شيئاً مما عملناه بالأمس ، لسبب بسيط ، وهو أنه ليس بين هذه الأعمال ما يمكن أن يسمى تجربة حقيقية ، إذ لم نعش فى شىء منها معيشة كاملة ، فقد زحف بعضها على بعض، أو قُلْ ألغى بعضها بعضاً ، فما فكرنا فيه وما أردناه وما حققناه ، كل ذلك طغى بعضه على بعض ، أو قل ستر بعضه بعضاً ومحاه أو كاد يمحوه محواً من ذاكرتنا . فقد كنا ننتقل من شىء إلى شىء بدون توقف أو تمهل ، بحيث لم يُتَحْ لأى شىء من أشياء اليوم السالف أن يأخذ وقتاً كافياً كى يصبح تجربة تامة، تجربة تُحفَرُ حفراً فى ذاكرتنا، ولا ننساها لمدد طويلة، وقد لا ننساها أبداً .

ونحن لا تصادفنا هذه التجارب التامة فى حياتنا إلا نادراً كأن نصعد ــ كما قلنا ــ فى جبل شامخ إلى قمته التى لم يصعد إليها إلا قليلون ، ولم يحدث أن صعدنا إليها من قبل، وكأن نركب طائرة لأول مرة فى رحلة طويلة أمضينا فيها الساعات تلو الساعات، وكأن نمرض بحمى خطيرة وننجو منها . فهذه كلها تجارب كاملة ، وهى تجارب أخذت زمناً طويلا حدثت فيه ، وتألفت فى أثنائه من عناصر عملية صحبتها مشاعر

وأحاسيس وتأملات فكرية مختلفة ، ولكل تجربة منها بدء واضح ونهاية واضحة ، ولم يحدث توقف فى أثنائها حال دون تمامها ، بل ظللنا نمضى فيها من جزء إلى جزء حتى بلغنا نهايتها .

وفى حياة الإنسان كثير من هذه التجارب الكاملة التى لا ينساها وتجارب أخرى ليس لها مثل هذه الأهمية ، بعضها لم يتم ، وبعضها تمّ ولكنه سرعان ما نُسى كأنه لم يكن شيئا مذكوراً . وتلك التجارب الكاملة فى حياتنا هى التى تلتقى مع التجربة الشعرية ، فهى ليست عملا شعرياً فحسب ولا قصيدة منظومة فحسب ، بل هى حَدثٌ نفسى عقلى مارسه شاعر لأول مرة ، ولم يسقط من ذاكرته ولا ذاكرة الناس من حوله ومن بعده ، لأنه حدث تام ، حدث يشبه بناء ضخماً ، إلا أنه بناء فكرى عاطفى ، بناء له أجزاؤه التى تكوّنه وتقيمه سامقاً بحيث يظل بارزاً بروزاً واضحاً بخصائص تَجْرى فى كل جوانبه ، خصائص تؤلف وحدة عامة فيه .

وإذا لم تكن القصيدة بناء متكاملا على هذا النحو فإنها لا تُعَدّ تجربة شعرية صحيحة ، إذ لا تشتمل على حدث فكرى نفسى ، يعنى موقفاً معيناً للشاعر ، عاشه أو عاش فيه من فاتحته إلى خاتمته لأول مرة بحيث أبرزه عملا قائماً بنفسه ، عملا له كيانه وله صفاته ، وله وضوح التجارب الكبرى التى تمر بنا فى حياتنا ، فهو يتكون من جزئيات كثيرة ركز فيها الشاعر تأملاته ، وقد أشرفت عليها جميعاً خطة ، تجعله يتنقل تنقلا طبيعياً من جزء إلى جزء ، وكأنه بإزاء بناء كبير يريد أن يقيمه أو كأنه بإزاء مشكلة يريد أن يجد لها حلاً .

والقصيدة بذلك ينبغى أن تكون ذات مضمون واضح لا تعدوه ، فإن هى اشتملت على مضامين وموضوعات متعددة لم تكن تجربة كاملة ، فقد عاقت التجربة تجارب أخرى وعاق الموضوع الواحد موضوعات تجاوره وتَزْحمه ، شأن الموضوعات والتجارب المتعددة التى يزحم بعضها بعضاً فى حياتنا اليومية كما قدمنا . فهى تجربة لم تترك لها ولجزئياتها حريتها ، وهى وما يزْحمها جميعاً تجارب ناقصة ، لم تأخذ الزمن الكامل للتخلق والتشكل . ومن خير ما يصور ذلك القصيدة العربية القديمة التى كانت تتألف من موضوعات متباينة مثل الغزل ووصف الطبيعة والمديح والحكم ، فإن موضوعا واحداً من هذه الموضوعات لم يستوعبه الشاعر

ولم يقف عنده وقفة واسعة يتأمل ويفكر ، بل زحمت الموضوعات بعضها بعضاً أو قل صَدم بعضها بعضاً ، فلم تتقدم ، بل وقفت وانقطعت دون التمام والكمال .

ولا يكفى أن يكون للقصيدة موضوع واحد لنعدها تجربة شعرية تامة ، لأن التجربة كما قلنا بناء كبير يتألف من جزئيات ، يعقب بعضها بعضاً فى حرية موفورة ، وكل جزء يسلم إلى أخيه ، كالأجزاء فى الطريق الصاعد إلى قمة جبل ، فكل جزء يؤدى إلى ما بعده ، ولكل جزء وضوحه ووظيفته فى تماسك البناء الكلى وتناسقه ، حتى نصل إلى نهايته ، فنحس إحساساً بيناً أن الشاعر قام بتجربة متكاملة أدتها القصيدة كلها من فاتحتها إلى خاتمتها ، فهى تسعى بجميع أبياتها لبيانها وتصويرها بجميع مراحلها وأطرافها تصويراً يجعلنا نقول ما أروع الشاعر وما أروع تجربته ! إنها تجربة تجلب لنا متعة حقيقية ، تجربة لم نقرأها من قبل ، فقد انبثقت من نفسه ، وعاش فى أثنائها يتأمل فاسحاً لخياله ولملكاته الشعرية فى التعبير والإيقاعات الموسيقية حتى أخذت خَلْقها وصورتها التركيبية الدقيقة .

ولم يكن العرب يتصورون القصيدة تجربة شعرية على هذا النحو ، حتى إن هم لم يضمنوها موضوعات مختلفة وجعلوا لها موضوعاً معيناً واحداً ، فإنهم كانوا يكتفون بأن تدور معانى الأبيات حول الموضوع ، ولكن دون أن يركزوا أنفسهم فيه ، ودون أن يحسوا إحساساً عميقاً بأنهم يخلقون حدثاً عاطفياً وعقلياً من شأنه أن يصبح تجربة مخلَّقة كاملة التكوين ، تجربة تمهَّل صاحبها فى خلق أجزائها ، تمهل ليفكر ويتأمل ويُضْنى من نفسه أو يسكب كل ما يستطيع من مشاعر ومعان ، حتى إذا استوفى خلْق الجزء خلقاً تامًّا مستوياً انتقل إلى الجزء الذى يليه ، ليفيض عليه من نفسه وعقله ، وما يزال ينتقل إلى الأمام دون معوّق يعوق طريقه ، حتى يُلقى عصاه فى النهاية ، فقد أوفت التجربة على غايتها المنتظرة .

وما هكذا كان يصنع أسلافنا قصائدهم ، فقد كانوا لا يشغلون أنفسهم بفكرة التجربة الشعرية كما نتصورها الآن ، وكان حَسْب الشاعر منهم أن يطوف بأبياته حول الموضوع الذى ينظم فيه ، وحسبه أن يؤلف قصيدته دون أن يُعْنى بنظامها ودون أن يعنى بالوقوف الطويل فى أثنائها يتأمل ويفحص أحاسيسه وأفكاره ، بل كان الإحساس يعرض له أو تعرض له الفكرة ، فيوجز ما يعرض له من ذلك ويجمله

إجمالا يفقده كل انبساط وكل اتساع . وبذلك أصبحت القصائد ــ فى أغلب أمرها ــ أشبه ما تكون بخطرات عابرة وقطرات منعقدة لا تتسع دائرتها ولا تشكل ما يمكن أن نسميه حدثاً شعرياً أو تجربة شعرية كاملة . وقد يكون مرجع ذلك إلى أن شعراءنا غرقوا فى أحاسيس ومشاعر وأفكار جزئية ، وكأنما ألهاهم هذا الفُتات عن الاستغراق فى الأحداث الوجدانية التى ألموا بها استغراقاً من شأنه أن يحيلها إلى تجارب كبيرة يعيشون فيها أمداً طويلا . وقد يكون مرجعه أيضاً إلى أن أفراد جمهورهم لم يحسوا الوجود الإنسانى والكونى إحساساً تتفتح فيه بصائرهم على الأسرار الكامنة فى نفوسهم والتى لا يحيط بها حدٌ أو وصف ، فعاشت كثرتهم فى ظروف حياتها اليومية ، ولم تصنع سوى تحويلها إلى شعر منظوم ، شعر لا نحس فيه التجربة العميقة وما يتغلغل فيها من الحقائق المطلقة . ولعله من أجل ذلك كان لا يوجد فى كثير من الأحيان فرق بين طبيعة الشخص العادى وطبيعة الشاعر ، فهو من عالمه يلتصق بأرضه وبكثير من الغثاء اليومى ، وقلما نفذ إلى انطباعات قوية إزاء النفس والوجود .

ولو أن شعراءنا القدماء استقرَّ هذا المعنى فى نفوسهم لنفذوا إلى فكرة التجربة الشعرية التى نفهمها اليوم ولأتاح لنا ذلك عندهم ثروة من التجارب الشعرية الحية ، فكان لكل شاعر تجاربه التى تهزُّ مشاعرنا حين نقرؤها ، وكان لكل شاعر انطباعاته ولمساته وتأملاته فى الإنسان وفى الكون من حوله وما يزخران به من معان ومن ألغاز وأسرار ، ولكنهم انصرفوا عن ذلك إلا فى بعض قصائد قليلة جداً لا تعد شيئاً بالقياس إلى الكثرة الغامرة التى وصلتنا من قصائدهم وأشعارهم ، فقد كان همّ الشاعر أن يثبت قدرته على نظم المعانى والأحاسيس الجزئية ، وقلما تنبه إلى أن للقصيدة وحدة سوى وحدتها الموسيقية وأنها ينبغى أن تكون كتجاربنا الكبرى فى الحياة تعالج حدثاً وجدانياً واضحاً من البداية إلى النهاية ، فى مسافة من الأبيات يتشكل فيها هذا الحدث فى صور متلاحقة من المشاعر والأفكار ، ولكل صورة مكانها لا تتقدم ولا تتأخر عنه ، فهنالك رابطة بينها وبين ما يسبقها ويلحقها ، رابطة من الاتساق المنطقى ، تنمو فيها أجزاء الحدث ، وينتقل بينها الشاعر من جزء إلى جزء فى شىء من التدرج ، بل فى تدرج تام ، فهى تتسلسل فى

درجات ، درجة من وراء درجة ، وتتعدد التدرجات فى الأجزاء ولكنها جميعاً تخلص إلى نهاية ، بها تتم التجربة ، أو يتم الكل وقد انبسطت فيه معالم هذه الوحدة التى تأخذ التجربةُ منها خصائصها وانبسط فيها هذا السياق الذى يُحدث انسجاماً فى مفرداتها ، والذى يجعل لكل مفرد منها أهميته فى خلق التجربة وتسويتها على شاكلة الكائنات الحية التى نراها فى الطبيعة سواء بسواء .

ليست التجربة الشعرية إذن عملا سهلا ، بل هى عمل صعب ، لأنها خلق وإيجاد لحدث شعرى وجدانى ، حدث يتدرج فيه الشاعر خطوة خطوة ، وهو لذلك يرجع فيه إلى ما عمله قبله ، بل يرجع إلى ما عمله الشعراء السابقون ، ليستوحى ويستضىء فى أثناء عمله . وقد يبدو له بعد أن بدأ فيه أن ينصرف عنه ، لأنه لا يستطيع أن يسوّى الحدث كما يريد ، وقد يمضى فيه ، لأنه يراه أهلا للخلق والوجود ، فهو نبع يفيض فى نفسه بالمشاعر وفى عقله بالأفكار . ومع ذلك فهو يُصْلح فيه ويحذف ويضيف ، وقد يهدمه ويعود إلى بنائه ، وقد يهدم جزءاً فيه ويُعيد بناءه من جديد ، وقد ينتزع بيتاً من مكانه ، ليضعه فى مكان آخر . وما يزال يُجهد نفسه فى تصحيحه وتعديل أجزائه ، حتى يرتسم كاللوحة الباهرة بجميع خطوطه وظلاله وأضوائه وألوانه .

ولابد للشاعر فى أثناء ذلك كله من أن يضغط على نفسه وعقله حتى يستخرج منهما الأحاسيس والأفكار الحبيسة ، وحتى تنبض تجربته بالحياة . إنه خالق تجربته ، ولابد له أن يعانى فيها من حين تَخَلُّقها فى قلبه إلى حين اكتمالها ، يعانى فى معانيها وفى لغتها وإيقاعاتها ، يدفعه إلى ذلك فى أول الأمر انفعال مبهم إزاء حقيقة من حقائق النفس أو حقائق الوجود ، ويأخذ هذا الانفعال فى التخلق والتولد عن طريق ما يحرك فيه من أحاسيس ويثير من أفكار وعواطف ، وينقل إلينا ذلك فى كلمات موسيقية لها دلالات مختلفة عبر التاريخ ، وكل ذلك يَبْهَظُهُ ويثقل عليه . ولعل ذلك ما جعل شعراءنا الأقدمين يظنون أن الشعر يبعثه فى صاحبه شيطان ينفث فيه ، وكأنه لا حول له ولا قوة إزاء هذا الشيطان المَرِيد ، فلابد له من نظم قصيدة بعينها ، وكأنها أو كأن شيطانها عبء ثقيل على صدره لابد له أن يتخلص منه ، وهو لا يستطيع أن يتخلص منه إلا إذا أتم صياغة قصيدته صياغة جميلة .

فالتجربة الشعرية عبء ومشقة وجهد ، غير أن هذا الجهد انصبّ عند الجاهليين على الصياغة وصقل العبارات وتنقيحها كما حدثونا عن زهير وحولياته المشهورة . وأصبح ذلك تقليداً بين شعرائنا أو على الأقل بين كثرتهم ، وليتهم التفتوا إلى أنها جهد فى المعانى والمضمون أيضاً وأن الشاعر لا يصوغ أبياتاً تتحد فى الوزن والقافية فحسب ، وإنما يصوغ تجربة تكشف عن حدَث وجدانى عقلى إزاء حقائق الكون والحياة . حدث يتأمل خلاله فى الوجود وأسراره ، ويلتصق به وبنفسه ، فيه تنشأ مشاعره ومعانيه وتتولد ألفاظه وصيغه وإيقاعاتها وتتوالى تأملاته وأفكاره وعواطفه ، وكأنما هى اكتشافات يتبع بعضها بعضاً . وهو لا يقبل كل ما يكتشف من دقائق العواطف والأفكار ، فكثير منها يُلْقى به ويتخلص منه ، خوفاً من أنه لو سجله قضى على تطور التجربة وخطواتها المتدرجة ، وهو لذلك لا يسجل إلا ما يحتلُّ موضعاً متمكناً فيها وما يجعلها فى النهاية تجربة حقيقية تامة الأجزاء مكتملة الخلق والتكوين .

ولا تتم التجربة الكبرى للشاعر ولا تكمل إلا إذا كان ممن يتعمقون الحياة ويسبرون أغوارها ويتغلغلون فى بواطنها ويحاولون النفوذ إلى دخائلها وأسرارها المستغلقة لا فى مظاهرها الكبرى فحسب ، بل فى كل مظهر مهما كان صغيراً أو زهيداً . وفى التجربة دائماً ليس الموضوع هو المهم ، وإنما المهم وقعه فى نفس الشاعر وتشبُّع وجدانه به ، وليكنْ حبًّا أو طبيعة أو سياسة أو اجتماعاً أو شيئاً يوميًّا أو آلة صناعية ، فذلك كله لا يهم ، إنما المهم ما يتجلّى فى نفسه من أصدائه وما يفيض على عقله من تأملاته فيه . وله كل الحق فى أن يختاره من أحداث الحاضر أو أحداث الماضى فى التاريخ أو من الأساطير والخرافات والأقاصيص الشعبية .

فليس فى الحياة شىء يستعصى على التجربة الشعرية ، حتى أتفه الأشياء يستطيع الشاعر أن يصعد به إلى تجربة تفيض بتأملاته وأفكاره وعواطفه وخيالاته . فالمهم أن ينطلق عقله من خلاله وأن تنفتح إزاءه مغاليق نفسه ، فإذا نحن إزاء حدث وجدانى عقلى لا يعنينا ما يحمله من موضوع ، إنما يعنينا ما يحمله من معان وأحاسيس وإشعاعات نفسية وعقلية تضىء على أجزاء القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، وقد تآلفت أجزاؤها وأبياتها فلا تنابذ ولا خصام بين معنى ومعنى ولا بين

شعور وشعور ، بل الكل يتّسق مترابطاً بدون أى عائق ، فليس فى القصيدة تخلخل ولا تفكك ولا ثغرات ، وإنما فيها الالتحام التام ، التحام ليس فيه انقطاع ولا ما يشبه الانقطاع .

وعلى هذا النحو تصبح القصيدة قطاعاً من حياة الشاعر النفسية والعقلية ، قطاعاً يشبه أتم الشبه دوّامة منعزلة على سطح النهر الكبير للحياة ، قد تركزت فيها وتجمعت طاقته الشعورية والذهنية ، ليعبر عن تجربة له ، لا يشركه فيها غيره ، لا فى مضمونها ومحتواها ولا فى صورتها وشكلها . وبذلك لا تكون القصيدة جَمْع كلام فى أوزان وقواف يسترسل فيه الشاعر ويكدسه تكديساً ، وإنما تكون حدثاً أحسّه خلال نفسه ، حدثاً يعصر فيه قلبه وعواطفه ، فألفاظه وأبياته لا تهيم فى فراغ أو فى طنين خدّاع ، وإنما تتضامن لتعبر عن حالة وجدانية استقصاها الشاعر أو استقصى معانيها ورتب بعضها على بعض ترتيباً لا سبيل إلى التبديل فيه أو التغيير إلا أن يُنْقَضَ كيانها نقضاً .

وأكبر الظن أنه قد اتضح أن التجربة الشعرية ليست مجموعة من المعانى المتناثرة يُفْرِغها الشاعر فى قوالب من الشعر كما يشاء ، وإنما هى كلٌّ وجدانى متماسك متناسق تتبادل أجزاؤه التعاونَ فى التعبير عنه ، فلكل جزء دلالته ، وهى دلالة ترتبط بالكل ارتباطاً عضوياً ، دلالة لا تُقْصَدُ لذاتها ، وإنما ليتم بها وبدلالات أخرى تصوير حالة وجدانية بجميع عناصرها وشُعَبها ، وهى حالة أحسّها الشاعر بل عاشها معيشة عميقة حتى استبانت له بجميع دقائقها وتفاريعها . فالمشاعر والمعانى والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولّد فى نفسه ، وتنبثق فيها وحدة تعمها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها فى توازن دقيق وسياق محكم ، ولكل بيت مكانه المرقوم ، فلا فوضى ولا تشويش ، إنما بناء كله نظام والتئام ، وكله ضبط وإحكام .

عناصر التجربة الشعرية

الأحاسيس والمشاعر هي أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية ، إذ هي المفتاح الذي يسقط منه النغم ، ولابد أن يكون النغم له صفة الدوام ، حتى يبقى ويخلد ، وهو لا يأخذ هذه الصفة إلا عن طريق الصبر الطويل ، وعن طريق تنمية الحياة الداخلية النفسية عند الشاعر ، حتى يتبين ضرباً من التبين روح الحياة التي تكمن فيه وفي الوجود .

وليست هذه الروح مما يمكن الوصول أو النفوذ إليه عفواً ، بل لابد لها من التعمق وأن يحس الشاعر بشوق شديد إلى اكتناهها ، إنها أمنيته وسعادته ، وهو لا يستطيع تحقيقها بالمرور العابر ولا بالنظرة الطائرة ، بل لابد من المكث إزاءها مكثاً لا يعتد فيه بالزمن ، حتى يحلل نفسه ويحلل مشاعرها التي تحيا في أعماقه ، وهي مشاعر معقدة غزيرة في وقت معاً .

إن عالم النفس ومشاعرها محيط لاحدود له ، ولا يزال الشعراء من قديم يغرفون من هذا المحيط ، كل يغرف حسب ما هُيِّئَ له من قدرة . وكم شاعر يظن أنه يغرف منه وهو لا يغرف شيئاً ، وهؤلاء هم الشعراء المغمورون الذين لانحسهم ، لأنهم لا يأتوننا بجديد ، إنما يبدئون ويعيدون فيما أتانا به غيرهم من تجارب شعرية ، أما الشعراء الممتازون فإنهم يأتوننا بالجديد المبتكر متدفقاً في هذه الجداول أو الينابيع الخاصة بهم التي نسميها تجارب أو قصائد بالمعنى الكامل للقصيدة .

ولا تظن أن الشاعر يحتاج إلى موضوع عظيم ، حتى يستثير نفسه ، فتفيض بالإحساسات ، فليس المدار على الموضوع ، إنما المدار على الشاعر الذي يستطيع أن يستنبط من الموضوع الصغير مَعيناً لا ينضب من إحساساته ومشاعره . وليكن الموضوع من موضوعات الحياة اليومية فإن الشاعر الحق يستطيع أن يجد فيه من كنوز الأحاسيس ما يجده في حَدَث كبير من أحداث الكون ، إذ تتدافع عليه نفس الأحلام ونفس الذكريات والتأملات ، ومن هنا كان كل ما في الحياة صالحاً لأن يكون موضوعاً لتجربته ، موضوعاً يعيش في داخله ، مستغرقاً فيه منصرفاً عن كل ما حوله من ضوضاء عالمنا ، تلك الضوضاء التي تحجب عنا حقائق حياتنا الداخلية ، والشاعر

الصحيح لا يسمعها ، إنما يسمع ضوضاء نفسه ومشاعرها ، ويظلُّ الساعات الطوال غارقاً فيها ، لا يحس شيئاً مما حوله ، مما يشغل الناس . وقد يكون حَدث تجربته مما يشغلهم فعلا ، ولكنه يحوِّله ببصيرته العميقة وما يَسْكب عليه من أحاسيسه إلى شيء باق خالد ، لأنه ينقله فعلا من علاقاته الوقتية الزائلة إلى عالم مشاعره الخاص الذى يعيش فيه ويُضْفى عليه من العلاقات الشعورية ما يحفظه ويبقيه . وبذلك يتحول الحدث الصغير فى دنيانا عنده إلى حدث كبير ، بما يعطيه من الحياة الإنسانية وما يُجْرى فيه من عواطف ومشاعر .

وعلى الشاعر أن يلاحظ نفسه ملاحظة دقيقة ، يلاحظ كل ما يثور فى أعماقها ، غير مستصغر لأى حِسٍّ أو شعور . إنه يعيش فى عالم لَجِبٍ من الحياة الوجدانية النابضة ، وعليه أن يسجِّل كل ما تراه بصيرته فى هذا العالم من وجدانات وعواطف . وربما رأى فيه ما لم يره أحد قبله ، إنه عالم مليء بالأسرار الدقيقة التى يحس الناس بها ، وقلما استطاعوا الإبانة عنها ، ويستطيع ذلك الشعراء ، ولكن متى؟ حين يُكِبُّون عليها بكل كيانهم وبكل قواهم ، فإنها كثيراً ما تومض ثم تختفى ، وكثيراً ما تدنو ثم تبتعد ، بل تفرّ ، إلا أنها بطول ممارستهم ومعاناتهم تُسْلس قيادها لهم فى تجاربهم الحية الخالدة .

ومهمة الشاعر لذلك ليست سهلة ، فالحياة الشعورية الإنسانية ليست طريقاً معبّداً ، بل هى طريق ملتو شديد الالتواء ، والشاعر فى تجربته إنما يصور جانباً من هذا الطريق ، جانباً لم يسلكه أحد من قبله ، فيه جمال ، هو نفس الجمال الذى نشعر به حين نلم بركن هادئ من أركان الطبيعة لم نره من قبل . وقد وصفنا الركن بالهدوء ، لأن الشاعر ينبغى أن يهدأ عند الموضوع الذى اختاره لقصيدته والمشاعر المختلفة التى يثيرها فى نفسه ، حتى تتمّ رؤيته له من جميع أطرافه . أما الشعراء الذين لا يهدءون ولا يتأنّون فى تجاربهم ، ويظنون أنها شىء سهل لا يحتاج أناة ولا هدوءاً ولا تذرّعاً بالصبر ولا تغلغلا فى أعماق النفس فإنهم لا يأتوننا بتجارب فنية تامة ، تعالج الغامض فينا أو فى الحياة ، بل يأتوننا بتجارب ناقصة ، قد نجد فيها متعة ، ولكنها متعة وقتية غير باقية .

على أن كثيراً من مثل هذه التجارب ليس أكثر من عبث طائش ، وليس غريباً

من أجل ذلك أن يكثر الشعراء الذين يسقطون من حساب الزمن، فلا يأبه بهم التاريخ ولا يأبه بهم النقاد، لأنهم ليسوا من القمم التى تنشدها الإنسانية، إذهم يعيشون فى سفح الحياة مثل مَنْ حولهم من الناس، حتى إذا ماتوا لم يبق لهم أثر ولم يذكرهم أحد. إنما يذكر التاريخ والنقاد الشعراءَ الممتازين الذين صبروا وصابروا وجاهدوا فى التغلغل إلى أعماق النفس البشرية، واستخرجوا ما فيها من أحاسيس ومشاعر، كلٌّ حسب بصيرته وحسب نبوغه وحسب ما رأى فى عالم النفس وأطيافه.

ولا نريد من الشاعر التغلغل فى سراديب النفس المعتمة على نحو ما يفعل الرمزيون والسرياليون من الشعراء، إنما نريد أن تكون التجربة الفنية حديثَ نفس، بحيث تميِّز شاعرها، وبحيث تتضح لنا شخصيته فيما ينظم، فنقول حين نقرأ قصيدته إنها له وليست لغيره، لأن له فيها أو فى نسيجها خيوطاً من المشاعر والأحاسيس تميزه وتميز تجربته، فهو ليس نسخةً من غيره، بل له شخصيته وله تفرده بين الشعراء.

وليست كل عناصر التجربة الفنية أحاسيس ونفساً، ففيها أيضاً العقل والفكر، وهو من أهم عناصرها، إذ هو الذى يشرف على الأحاسيس وينظِّمها، ولولاه لكانت خليطاً مضطرباً لا تسوده وحدة ولا يسوده نظام، فهو الذى يؤلف بين شتيتها، ويجمع بين منثورها ويكوِّن بناءها. وحقاًّ إن عالمَ العقل يختلط بعالم النفس فى التجربة الفنية، حتى لا يمكن التمييز بينهما، ولكن مما لاشك فيه أن للعالَم الأول فضل التأليف والتنسيق العام بين خواطر الشاعر، بحيث تغدو وحدة حسنة الترتيب والتركيب، وحدة عاشها صاحبها بكل ما يملك من قوى عقلية ونفسية.

وينبغى أن لا يخضع الشاعر للقوى العقلية وحدها، فإن قصيدته حينئذ تفقد الأساس الذى ينبغى أن تقوم عليه، أساس العاطفة والمشاعر الوجدانية، إنه ليس بصدد عمل عقلى، وإنما هو بصدد عمل نفسى لغته الشعر، أما العقل الخالص فلغته النثر، وهى لغة تتميز بالمنطق والوضوح الخالص، لأنها تعالج معارفنا المحدودة، بخلاف لغة الشعر فإنها تعالج مشكلة غاية فى التعقيد، مشكلة معرفتنا بالكون والحياة النفسية

وإذا خرج الشعر عن حدود هذه المشكلة لم يعد شعراً ، مهما وُضع فى أوزان وقواف . فالعقل عنصر فى التجربة الفنية ، ولكن ينبغى أن يحترس منه الشاعر ، حتى لا يغلبه على شعره ، فيُخرجه من دوائر الشعر إلى دوائر النثر . ويتضح ذلك حين تسود التجربة الفنية نزعة التجريد ، فإننا نرى المشاعر تتحول إلى فكر مجرّد ، فتبدو القصيدة فى شكل حِكم وأمثال ، على نحو ما نعرف فى كثير من جوانب الشعر العربى ، إذ يعمد الشاعر إلى التعبير بحكم وأقوال مجردة عن أحاسيسه .

ولا يُخشى على التجربة الفنية من شئ كما يُخشى عليها من هذا المصير ، فإنها تفقد تأثيرها ، وتصبح كأنها منا ؛ من أرضنا وعالمنا ، وبذلك لا تصعد بنا فى مراقى الشعور ، بل نظل كما نحن ، فالشاعر معنا ، وهو لا يستطيع التحليق بنا فى أجواء الشعر البعيدة .

إنما يحتاج محيط النفس إلى العقل كى ينظمه ، ينظم ما فيه من أحاسيس ، أما إذا سيطر عليها وجرّدها من غموضها وأحالها حكمة مركزة أو قل مجردة فإنه يُخرجها من طبيعتها ، إذ يجعلها عقلية جافة ، وبدلا من أن ينميّها ويساعد صاحبه على الغوْص فيها يجمّدها ، ويفصلها عن الحياة النفسية بحواجز التركيز والمنطق الشديد .

ومعنى ذلك أن التجربة الفنية ينبغى دائماً أن تكون تجربة نفسية ، للعقل عملٌ فيها ولكن بشرط أن لا يخرجها من عالمها : عالم الرُّؤى والأحلام والصور الطريفة . ولعله من أجل ذلك كان الخيال عنصراً مهمّاً فى التجربة الشعرية ، لأنه يساعد على تمام الحلم واكتماله ، وبمقدار ما يجعلنا الشاعر نحلم تكون قيمة قصيدته ، إذ يخرجنا من عالمنا الحقيقى إلى عالمه النفسى ، وهو عالم من الصعب التعبير عنه ، عالم لا بد لمن يدخل فيه من أن يحلم حتى يحسّ أنه قد فارق عالمه الملئ بالأشياء الوقتية العارضة .

وإذا كانت التجربة الفنية حلماً حقّاً فإنها تكون خيالا تركيبيّاً تاما . خيالا ننسى فيه عالمنا ، إذ يحملنا على أجنحته إلى عالم جديد ، نشعر فيه بلذة غير مألوفة . وما هذه الأجنحة إلا المجازات والاستعارات التى ينمو فيها الحلم أو الرؤية الشعرية نموّاً عضويّاً . حقّاً من الاستعارات والمجازات ما لا يبدو فيه هذا النمو

العضوى ، لأنه لا يتولد من خلال التجربة وأحاسيسها ، ولكن ليست هذه هى أجنحة الخيال الجيد المتداخل فى التجربة ، إنما هى وميض لامع يضاف عن طريق تداعى الألفاظ وتداعى الأفكار والمشاعر .

ومن غير شك يفوق الخيال العضوى فى التجربة الفنية الخيال الثانى ، إذ يتداخل فى أحاسيس الشاعر التى يبنى منها تجربته ، فأحاسيسه تنطلق من خلاله ، ولا يظهر فيه أى اصطناع ولا تصنع ، بخلاف الخيال الناشىء عن التداعى فإنه يظهر فيه التكلف وأنه مجلوب لا ليضيف معنى ، وإنما ليضيف تألقاً ولمعاناً وزخرفة . والأصل الأصيل فى الخيال أن الشعراء لا يستخدمونه زينة أو حلية كما قد يُظَنّ ، وإنما يستخدمونه ليستتموا تعبيرهم إزاء عالم النفس والوجود الملغوز ، فإنهم مهما عبروا عن هذا العالم أحسُّوا قصوراً فى تعبيرهم ، ومن ثَمَّ يستكملون بخيالهم — أو يتلافون به — نقص لغتهم . وإذا كانوا يشخصون الطبيعة ويملأونها أو يملأون عناصرها من الشمس والقمر والسماء والأرض والبحار والأنهار والأشجار بالعواطف والوجدانات والمشاعر فلأنهم يريدون أن ينفذوا إلى الروح الداخلية للكون كله ، تلك الروح التى تتشكل أشكالا مختلفة تحت بصائرهم .

اللغة الخيالية أو التصويرية إذن عند الشعراء مردُّها من جهة إلى إحساس بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادى ، ومن جهة ثانية إلى قصور الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية عن التعبير عما يشاهدونه فى حياتهم النفسية الداخلية من مشاعر . ومهما يكن أصل الخيال ومبعثه فى الشعر فإنه يضاعف المتعة به ، إذ يتحول الشاعر بوساطته من مجاز إلى مجاز ومن استعارة إلى استعارة وكأننا نقفز معه فى سمائه من أفق إلى أفق ، فنشعر بغير قليل من البهجة أو قل كأننا معه فى دار خيّالة تعرض علينا صوراً متتابعة ، ننفصل بها عن حياتنا الواقعية ، فنسكن إليها ونحس بغير قليل من المتعة ، إذ نشعر كأننا تخلصنا من أعباء الحياة وانزاحتْ عنا إلى حين .

والشعر لا يزيح عنا هذه الأعباء بما فيه من أحاسيس ومشاعر وفكر جديد وخيال رشيق فحسب ، فهناك عنصر رابع لا يقل عن العناصر السابقة فى هذا المجال أثراً وتأثيراً ، وهو الموسيقى ، إذ الناس لا يتكلمون فى أحاديثهم اليومية كلاماً موسيقيًّا

منغماً ، إنما يصنع ذلك الشعراء ، فهم ينغّمون كلامهم ويغنونه الناس فيطربون ويمرحون كالأطفال

والشعراء لا يستخدمون الموسيقى فى قصائدهم لغرض الطرب فحسب ، وإنما لتلافى النقص فى تعبيرهم ، فمثلها فى ذلك مثل الخيال ، بل إنهم إن استغنوا عن الخيال فى بعض أبياتهم أو فى بعض المقاطع من قصائدهم فإنهم لا يستغنون عن الموسيقى ألبتة ، وكأنها التعبير الذى عثرتْ عليه الإنسانية من أول الزمان للإفصاح عن عالمى النفس والكون وما يُطْوَى فيهما من حقائق وأسرار ، فهى والشعر صِنْوان لا يفترقان مهما تقدم الزمان وارتقى الإنسان .

وهو إنما يرتقى فى عالم العقل والمعرفة ، أما فى عالم النفس والطبيعة الإنسانية فإنه باق على حاله ، لم يتغير فى الماضى ولن يتغير فى المستقبل ، فالرجال والنساء والشباب والشيب الذين يغدون ويروحون تحت أبصارنا بأزياء جديدة لم يعرفها أسلافهم تحرّكهم نفس الغرائز والنوازع والمشاعر التى كانت تحرك أجدادهم ، بل التى كانت تحرك الإنسان الأول فى كهفه ، وكل ما هنالك من فرق أن الديانات والمدنيات التى توالت على الإنسان جعلته أقدر على السيطرة على غرائزه ، ولكن لا يزال ، كما كان ، فى مشاعره وفى طبيعته البشرية . ولعل ذلك ما يتيح للشعر الخلود ، لأن الطبيعة الإنسانية التى ترفده خالدة فينا ببواعثها ودوافعها النفسية .

ومَنْ يدرسون هذه الطبيعة فى علوم الحياة والنفس يجدون أنفسهم فى أدغال ملتفة متشابكة ، بل قل إنهم يجدون أنفسهم فى عالم مسحور ، كل ما فيه يتغير تغيراً مستمرًّا لا ينقطع ، وكأنما فى كل جانب تيار متدفق بالغيبى المجهول . وهذا ما جعل الشعراء دائماً يتعلقون بالموسيقى فى شعرهم ، كأنما يريدون بها أن يستكملوا ما لا تستطيع اللغة بيانه . ومن المحقق أن الشعر يؤثر بها فى نفوسنا تأثيراً قويًّا ، وهو تأثير لا يُرَدّ إلى إدراكنا لنغمات خارجية تؤثر فى أجسادنا تأثيراً ماديًّا ، إنما يرد إلى أن نفوسنا هى التى يَحْدُث فيها التنغيم ، فكل نغمة فى تجربة فنية تؤثر فى إدراكنا وترتفع معها نغمات عاطفية فى قلوبنا . وآية ذلك أننا نتأثر بالشعر حين نقرؤه صامتين كما نتأثر به حين نقرؤه منشدين ، ولو أن تأثّرنا به يرجع إلى موجات صوتية منتظمة تنتشر على أجسادنا لبطل تأثرنا به حين نقرؤه فى صمت وهدوء .

وقد كانت موسيقى الشعر فى أول نشأتها مرتبطة بالرقص والغناء ، واستمرت متحدة بهما مدة طويلة ، ولهذا مظهر واضح فى رنينها وألحانها . ومهما تكن نشأتها فإنها تزيد فى قابلية وجداننا ومشاعرنا للتأثر بما يقول الشاعر ، ويتضح ذلك فى أننا نستعدُّ بمجرد سماع أصواته ونبراته إلى سماع ما يتحد معها فى اللحن ، فإذا انزلقت إلينا صور موسيقية لا تأتلف معها نفرنا منها نفوراً شديداً .

ولا بد أن نشير هنا إلى أننا لا نؤمن بما ذهب إليه بعض المعاصرين من محاولة الربط بين موضوع القصيدة والوزن الذى تُنْظَمُ فيه ، فحقائق شعرنا تنقض ذلك نقضاً تامًّا ، إذ القصيدة تشتمل على موضوعات عدة ، ولم يحاول الشعراء أن يخصصوا الموضوعات بأوزان لها ، لا تُنْظَمُ إلا فيها ، فكل موضوع نُظِمَ فى أوزان مختلفة ، وكل وزن نُظمتْ فيه موضوعات مختلفة .

ومهما يكن فالموسيقى عنصر أساسى فى القصيدة أو فى التجربة الشعرية ، وليست هى التى تثير فينا كل تأثيرها ، إنما تثيره معها العناصر السابقة من الأحاسيس والمشاعر النفسية والتأملات العقلية والخيال . ولا بد أن تلتحم هذه العناصر التحاماً تامًّا ، بحيث تنمو القصيدة من خلالها نموًّا عضويًّا دقيقاً .

الوحدة العضوية للقصيدة

يقصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بِنْيَةً حية تامة الخلق والتكوين ، فليست القصيدة ضرباً من المهارة فى صياغة أبيات من الشعر ، وإنما هى بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى ، إنها عمل تام كامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتاً ، ولكن كل بيت خاضع لما قبله ، لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات ، فهو خيط فى النسيج ، يدخل فى تكوينه ، ويساعد على تشكيله .

ليست القصيدة خواطر مبعثرة ، تتجمع فى إطار موسيقى ، إنما هى بنية نابضة بالحياة ، بنية تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجاً لم يُسْبَقْ إليه من الفكر والشعور . وهو مزيج مركب من حقائق كثيرة وجدانية وعقلية . ومهما تكن الحقائق التى تكوِّنه ، فإنها لا تتباين ، بل تتآلف وتتحد فى تيار مغناطيسى يجذبها بعضها إلى بعض .

إن القصيدة مجموعة من عناصر مترابطة متداخلة ، تصوغها بصيرة الشاعر ، لتصور خبرته ومعرفته إزاء حدث نفسى أو كونى أو يومى ، حدث لا تزال نفسه تنفعل به ، وتهتز إزاءه فى خطوط واتجاهات مختلفة ، حتى تتدفق عليه الإحساسات ، وقد أخذ بعضها برقاب بعض ، إحساسات تصور صلة الشاعر بالحدث فى حقيقته الجزئية ، وصلته به من خلال حقائق الكون الشاملة .

وبذلك تصبح القصيدة عملا شعريًّا تاما ، فهى ليست مجرد أفكار تُجْمَعُ من هنا وهناك ، وإنما هى خبرة تامة للشاعر بمجموعة من المشاعر والأفكار والأحاسيس من خلال موضوع معين من موضوعات الحياة . ونحن لا نقرؤها حتى نزيد فهماً لحقيقتنا وحقائق الوجود من حولنا ، إذ تكمل معرفتنا ، ولا نقصد المعرفة الفكرية أو العلمية ، وإنما نقصد المعرفة التى تنبع من الفكر والعقل من جهة ومن العاطفة والنفس من جهة ثانية .

إنها المعرفة الشعورية التى لا يمكن للعقل ولا للعلم أن يؤديها ، إنما يؤديها الشعر وتؤديها القصيدة التى تصاغ من العقل والنفس معاً . وهى لذلك ينبغى أن تكون كُلاًّ حيًّا ، وهل يمكن لمعرفة أن تقوم بغير كل يصورها ، إنها كلٌّ يتكون من

أجزاء ، وكل جزء فيه يكون عاملا فى نموه ، حتى يتشخص لنا كاملا ، فتزداد معرفتنا ، وتزداد خبرتنا وتكتمل صورتها فى نفوسنا اكتمالا ، لا يؤديه سوى قصيدة بعينها، قصيدة سوّاها الشاعر ، كما يُسوّى الكائن الحىُّ تسوية عضوية تامة

وهل يمكن أن نرى هذه الخبرة أو هذه التجربة رؤية دقيقة إلا إذا كانت مستوية الخِلْقة ، وإلا إذا تجمعت فيها حياة شعورية نابضة، وإلا إذا تركز على جميع أبياتها من أولها إلى نهايتها نور يشفّ عنها إشفافاً كاملا . إن الشاعر إن لم يعش فى أثنائها جميعاً أو قل فى وحداتها معيشة تستغرقه بدا نَقْصه وعجزه وأنه مشتت موزّع لا يستطيع أن يسوى خلقة تامة أو وحدة عضوية كاملة ، فما بالنا إن هو حوّل قصيدته إلى أحداث مختلفة وموضوعات متباينة ، إنها لا تكون خلقاً سويّاً ، بل تكون مجموعة من المخلوقات الناقصة المشوهة .

ومن الحق أن القصيدة العربية لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلا نادراً ، وربما كان مرجع ذلك إلى تقيد شعرائنا فى العصور الوسطى بنموذجها الذى وضعه لها شعراء العصر الجاهلى ، حيث نجد القصيدة متحفاً لموضوعات مختلفة ، لا تربط بينها أى رابطة قريبة ، فالشاعر يبدؤها بوصف الأطلال والديار والنسيب ، ثم يستطرد إلى وصف الصحراء وحيوانها الأليف والوحشى ، حتى إذا فرغ من هذا الوصف خرج إلى الغرض الأساسى لقصيدته من الفخر أو المدح أو الهجاء أو الاعتذار أو الرثاء ، وربما ختمها بالحكم والأمثال .

وما أشبه القصيدة الجاهلية فى هذا النمط بالفضاء الواسع الذى كان يترامى تحت عَيْن الشاعر الجاهلى، فإنها تجمع مثله أشياء متناثرة غير متلاصقة ولا ملتحمة . وليس ذلك فحسب، فإن الشاعر لا يثبت عند معنى بعينه من معانى هذه الموضوعات التى يؤلف منها قصيدته ، بحيث يخرجه من حقيقته الحسية الجزئية إلى حقائق الكون الكلية ، فهو لا يتعمق فى الوجود ، لا فى الوجود النفسى ولا فى الوجود الكونى . إنه شاعر حسى يركز حسّه فى معنى أو بيت ، ثم ينتقل عنه سريعاً ويثب وثباً أو قل يقفز قفزاً هنا وهناك ، فلا استقرار . وقد يكون ذلك أثراً من آثار حياته الراحلة الدائرة وراء مساقط الغيث والكلأ ، تلك الحياة البدوية التى لم تكن تستقرُّ فى موضع

من المواضع . وهو كذلك فى معانيه لا يستقر عند معنى من المعانى ولا يطيل المكث فيه ، بل يمرّ به عادة مروراً خاطفاً .

وعلى هذا النحو تألفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحيّ وخيامه ، فكل بيت له حياته واستقلاله ، وكل بيت وحدة قائمة بنفسها ، وقلما ظهرت صلة وثيقة بين بيت سابق ولاحق . وبذلك فقدت تلك القصيدة وحدتها لا من حيث الموضوعات المتباينة التى تنتظم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث الأبيات فى الموضوع الواحد : فهى تتجاور مستقلا بعضها عن بعض .

ونمضى مع الزمن فإذا المحدثون العباسيون يحتكمون غالباً إلى هذا النموذج القديم فى صُنْع القصيدة ، فهم يعددون موضوعاتها ، وهم لا يُعْنَوْن بالربط النفسى بين أبيات الموضوع الواحد ، بل يستمر لكل بيت استقلاله وانفصاله ، حتى أصبحت مقدرة الشاعر تقاس ببيت واحد جميل يصوغه فى قصيدته ، وكانوا يسمونه بيت القَصيد ، فهو كل غايتهم وغاية النقاد من حولهم

وهكذا دار النقد والشعر على وحدة البيت ، فلم تُعْرَفْ وحدة القصيدة إلا فى الندرة ، وقد عدوا اتصال بيت بما قبله أو بما بعده عيباً يُزْرى بالشعر وصاحبه ، وسمَّوه التضمين ، وربما كان الشىء الوحيد الذى عُنوا به هو حسنُ التخلص من موضوع إلى موضوع ، ولم يكن الجاهليون يراعون ذلك ، أما العباسيون وخاصة أبا تمام وابن الرومى والمتنبى فقد جاءوا فيه بمحاسن حازت رضا الشعراء والنقاد واستحسانهم .

ومهما يكن فإن القصيدة الجاهلية ظلت تسيطر على فكرة تأليف القصيدة العربية فى أوج ازدهارها أيام العباسيين ، حقًّا هناك موضوعات خرجت بطبيعتها عن أن تجاورها فى القصيدة موضوعات أخرى كالغزل وبعض قصائد الرثاء ، ولكنها احتفظت فى معانيها برواسب تقليدية ، أو قل إنها اتخذت شكلا تقليديًّا ، فالشعراء يكررون أنفسهم فيها . ولنرجعْ بذاكرتنا إلى قصيدة الغزل العربية وما نظمه الشعراء فى هذا الموضوع الذاتى بطبيعته فإننا سنجدهم يتقيدون بالأفكار الجاهلية فيه من مثل الرَّحيل والبَيْن والإشفاق منه والتشوق بلَمْعِ البروق ومرِّ النسيم ، وقد تداولوا معانى الصدود والهجران والواشين والرقباء ومَنَعة الحرَّاس والأبواب ، كما تداولوا ذكر القدود

والنهود ورقة الخصر وثقل الردف ، وقلما تجد شاعراً يصدر فى هذا الموضوع الوجدانى عن تجربته هو وعن حبه هو الذى عاش فيه وأحسه فى أعماقه .

ومردّ ذلك إلى أن شعرائنا الماضين لم يتصوروا فى الكثير الأكثر من أشعارهم أن القصيدة تجربة ذاتية نفسية ، تربطها وحدة شعورية وفكرية ، تجعل منها بنية عضوية متماسكة ، إنما كل ما تصوروه عنها أنها طائفة من الأبيات يجمعها إطار موسيقى واحد ، وهى أبيات يُرَدُّ كثير من معانيها وأخيلتها إلى القدماء . ولذلك لا نعجب إذا وجدنا باب السرقات أهم أبواب النقد العربى الوسيط ، لأنها كانت فعلا عماد الشعر وأساسه ، إذ كان الشاعر يرجع فى قصائده إلى من سبقوه ، فشعره ليس تعبيره وحده ، بل هو تعبير العصور السابقة أيضاً ، بل قد يعبر عند بعض الشعراء عن هذه العصور بأكثر مما يعبر عن عصرهم وتجاربهم الخاصة التى مرت بهم .

ومن ثم لم تتضح فكرة التجربة الشعرية فى نفوس شعرائنا السالفين ، وحقًّا قد يظهر أفذاذ مثل أبى تمام وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء ، ولكن القصيدة عندهم لا تنفصل انفصالا تاما عن القديم . وكانت شدة الإحساس عند ابن الرومى وقوة شعوره بمعانى الحياة والطبيعة من حوله مما يهيئه لأن يعيش معيشة طويلة فى معانى قصائده ، ولكنه صرف هذه المعيشة غالباً إلى محاجّة عقلية ، يورد فى أثنائها البراهين الفكرية على طريقة المجادل المناظر اللَّجوج . وشُغف المتنبى بنظرات عميقة فى النفس والحياة ، ولكنه ركّزها فى حِكمه المأثورة ، ولم يعطها فسحة من الإطناب والبَسْط تتحول فيها إلى تجارب شعرية تامة بانفعالاتها وما تصور من دخائل وجدانه تصويراً واسعاً . ولم يكن ينقصه شيء من الفطنة ودقة الحس ، ولكنه عمد إلى ضرب من التركيز والتجريد لمعانيه حال بينه وبين صنع التجربة الشعرية الحقة . وكان أبو العلاء يتعمق فى فهم النفس والوجود وأسرارهما ولكنه شُغل هو الآخر بالتجريد والتعميم ، فقلما وقف عند حقيقة نفسية أو كونية يصوّر فيها شعوره وفكره تصويراً مفصّلا يعيش فيه طويلا . وربما كانت قصيدته المشهورة التى يرثى بها صديقه الفقيه الحنفى ، والتى يستهلها بقوله :

غيرُ مُجْدٍ فى مِلَّتى واعتقادى ... نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادى

وشبيهٌ صوتُ النَّعِىِّ إذا قِيـ ... ـسَ بصوتِ البَشيرِ فى كل نادى

من خير ما أدّى للشعر العربى من تجارب شعرية نابضة بالحياة ، وهو يفتتحها كما نرى فى هذين البيتين بموقف فريد لم يقفه شاعر فى العربية من قبله ، فالبكاء الحزين كالغناء الفرح ، دلالتهما واحدة ، وهما لا يفيدان الميت ولا الباكى عليه شيئاً . فمن نظر إلى الدنيا وسرعة زوالها وتعمق فى نظره استوى عنده الحزن والفرح أو بعبارة أخرى استوى عنده النعى بالموت والبشارة بالمولود ، إذ سرعان ما تصبح البشارة — مهما طالت الحياة بالمولود — نعياً ، فصوتا الحزن والفرح متشابهان . واسترسل أبو العلاء يعرض شعوره وفكره عن الحياة والموت فى صورة فريدة لم يُسْبَق إليها ، صورة تتخذ من العاطفة والعقل مادتها ، وتكشف لنا فى وضوح عن جانب من علاقتنا بالوجود ، جانب يكمّل إحساسنا به ، وكأنما تكتمل شخصيتنا ، فقد اتسعت معرفتنا لحقيقة كلية من حقائق حياتنا . ومن أجل ذلك نقول إن هذه القصيدة تجربة شعرية حية ، لأن أبا العلاء لا يعمد فيها على عادته إلى خطاب عقولنا كما هو شأنه فى ديوانه المسمى باللزوميات ، إنما يعمد إلى خطاب مشاعرنا ونفوسنا ، أو قل هو يعمد إلى خطاب عقولنا ونفوسنا جميعاً .

ومثل هذه القصيدة العلائية نادرة فى العربية ، فقلما نجد مَنْ حوله من الشعراء أو مَنْ جاءوا بعده يصورون خبرات خاصة فى حياتهم النفسية العقلية أو خبرات عامة فى حياة الكون وحقائقه وأسراره . وما زال هذا شأن شعرائنا حتى اتصلوا بالغرب وآدابه وما أنتج شعراؤه من شعر وقصيد ، فوجدوهم يخوضون خوضاً فى غمار النفس والطبيعة . وقد يستوحون القديم اليونانى والرومانى ، ولكنه لا يجمّد شعرهم فى صور ثابتة ، فقصائدهم صورةُ عصورهم وأنفسهم ، وكل منها صورة فردية لصاحبها ، صورة سيّالة ، تعبّر عن خبرة له هو ، لم يشركه أحد فيها ، خبرة نبعتْ من قلبه ، وصاغ فيها أحاسيسه وأفكاره صوغاً تترابط فيه عناصرها برباط وثيق من وحدة شعورية وذهنية أو قل من وحدة عضوية نامية ، فمعانيها لا تزال تنمو مكونة لها ، كما تنمو الشجرة الكبيرة من بذرة صغيرة ، فتخرج من التربة ، ولا تلبث أن تنشأ ساقها ، وتستمر فى النمو فتنبثق فروعها وأغصانها ، وتتولد الأوراق على الفروع والأغصان ورقة بجانب ورقة .

وكان من أوائل شعرائنا الذين لحظوا فى عصرنا الحديث هذا النمو العضوى

فى القصيدة الغربية خليل مطران، فعمل جادًّا على أن يتحول بكثير من قصائده إلى هذه الصورة الجديدة وأن تكون قصيدته تعبيراً تامًّا عن نفسه وأحاسيسها الداخلية ، تعبيراً متكاملا ، لا يُنْظَرُ فيه إلى البيت المنفصل، وإنما ينظرُ إلى التعبير كله أو القصيدة كلها ،فهى بناء تترابط عمده وأركانه وتتلاحم معانيه وأجزاؤه ، لا ليعبر عن الموضوعات القديمة أو الأفكار والصور القديمة ، وإنما ليعبر عن الشاعر وعالمه النفسى والذهنى . وصوّر هذه الوجهة الجديدة فى عمل الشعر بمقدمة الجزء الأول من ديوانه الذى نشره فى سنة ١٩٠٨ فقال :

« هذا شعر عصرىّ ، وفخره أنه عصرى ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر . هذا شعر ليس ناظمه بعَبْده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قَصْده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ،ولا ينْظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصوير وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر وتحرّى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر »

وواضح أن كلام خليل مطران صدى لفكرة الوحدة العضوية النامية فى القصيدة الغربية ، وإن لم يصرح بذلك تماماً ، فشعره عصرى يخضع لمقاييس جديدة ، لا تتحكم فيها موضوعات شعرنا القديم ولا معانيه ولا صوره وأخيلته وصياغاته التى تجمدت . وهو أيضاً شعر عصرى فى تصميم بنائه ، فبناؤه وطيد ، قد اتسقت فيه أجزاؤه بحيث لا يُنْظَرُ فيها إلى جزء دون جزء ولا إلى بيت دون بيت ، كما كان الشأن فى القصيدة القديمة التى كانوا يطلبون فيها بيت القصيد والتى لم تكن تتشابك لتعبر عن معنى كُلِّىٍّ ، إنما هى وحدات مبعثرة لا نسق لها ولا نظام .

ونقرأ فى هذا الجزء الأول من ديوان خليل مطران ، فنجده قد فطن حقًّا إلى ما تعالجه القصيدة الغربية من موضوعات أكثر سعة وعمقاً من موضوعات الشعر العربى ، كما نجده يحسُّ فى عمق فكرة الوحدة العضوية للقصيدة ، فهى ليست حشداً لأفكار من هنا وهناك ، أفكار قد يدخلها التباين والتنابذ ، وإنما هى حالة

وجدانية على طريقة أصحاب المنزع الرومانسى الغربى ، لا يزال الشاعر يوضحها بدقائقها من الأحاسيس والمشاعر . ونضرب مثلا لذلك؛ قصيدته : «المساء» التى يفتتحها بقوله :

داءٌ ألمَّ فخلتُ فيـــه شفائى　　من صَبْوتى فتضاعفتْ بُرَحائى

وقد نظمها وهو عليل يستشفى بالإسكندرية ، ونراه يتحدث من فاتحتها إلى خاتمتها عن داء أضنى جسده وآخر أضنى قلبه هما داء المرض والحب . وتلك هى حاله الوجدانية التى نبعت منها أحاسيسه فى القصيدة ، وهى أحاسيس ظلت تضغط على نفسه فى تلك اللحظة الخالدة فى شعره ، لحظة المساء ، فإذا هو يشكو وحشته وكآبته وصبابته ، وإذا كل ما حوله من عناصر الطبيعة يشكو شكواه ، فالبحر يئنُّ أنينه ، بل الصخر الأصم يُحسُّ إحساسه ، حتى الأفق فإنه معتكر قريح الجفن ، أما الشمس فتموت بين جنازة الأضواء ، وكأنها آخر دمعة للكون تمتزج بدموعه .

والقصيدة بذلك كله تجربة شعرية تامة تنمو فيها وحدة عضوية كاملة ، فقد جعلها الشاعر فى مقاطع : مقطع يتحدث فيه عن عذابه بالمرض والحب ، ومقطع يناجى فيه معشوقته ، ومقطع يتحدث فيه عن يأسه من شفائه ، وقد تراءت له الطبيعة بالإسكندرية ذات مساء ، يغشاها الألم والكدر مثله ، ثم مقطع أخير تمتزج فيه دموع حزنه وألمه بدموع الكون . وليس من الممكن أن ينتقل مقطع من موضعه ، أو ينتقل بيت من مكانه ، فإن القصيدة وحدة تامة ، أو نسيج تام ، لا يمكن جذب خيط منه دون أن يختلَّ نظامه ، بل هى بنية عضوية نامية ، فأجزاؤها تتتابع متسلسلة متلاحقة ، قد تركّب بعضها فوق بعض .

وقد نشأ عندنا فى فاتحة هذا القرن بجانب الخليل جيل من الشعراء المجددين ، على رأسه عبد الرحمن شكرى وإبراهيم المازنى وعباس العقاد ، وكان هذا الجيل يقيم تجديده غالباً على ما استقرَّ فى نفسه من فكرة القصيدة الغربية ووحدتها العضوية . والعقاد أكثر الثلاثة حديثاً عن هذه الوحدة فى كتاباته ،وقد جعلها المحور الذى دار عليه نقده لشوقى فى كتابه الذى ألفه مع المازنى باسم « الديوان » وهو ليس ديوان شعر، إنما هو مقالات نقدية . ومن قوله فيه « إن القصيدة ينبغى أن تكون

عملا فنيًّا تاما ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأوزانه بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها » . وانبرى ينتقد شوقى على هذا الأساس ، وعرض لطائفة من قصائده فى الرثاء ، ولاحظ عليها التفكك والتخلخل وأن من الممكن أن تغيَّر مواضع الأبيات فيها ، فلا يختلّ بناؤها ، بل من المبالغة أن يقال إن لها بناء ، فهى ليست أكثر من كومة مهوشة من الأبيات ، ولذلك يمكن أن ترتَّب ترتيباً جديداً ، بل ترتيبات مختلفة ، يقول : « وكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب وينير لك كل زاوية وشعبة » .

وهو نقد يُرَدُّ إلى اختلاف المنهجين عند شوقى والعقاد فى تأليف القصيدة ، فشوقى يؤلف قصائده على النهج القديم القائم على وحدة البيت ، وما يَصْدق عليه فى هذا الصدد يصدق على شعراء العربية من قبله . والعقاد يرى أن تؤلَّف القصيدة على نهج جديد ، هو نهج الوحدة العضوية النامية . وألح على توكيد هذا المعنى فى الأذهان تارة بما يكتبه من نقد ، وتارة بما ينظمه من شعر .

وثبَّتَ الفكرة فى شعرنا الحديث شعراء المهاجَر الأمريكى وكثير من شعرائنا وشعراء البلاد العربية ، ولكنها لا تزال تحتاج تثبيتاً وتأكيداً ودعوة إلى التعمق فى فهمها ، فليست الوحدة العضوية – كما قد يتبادر إلى بعض الشعراء – أن تتوالى أبيات فى موضوع بعينه ، ولكنها أبعد من ذلك عمقاً ، إذ لابد أن تصوِّر الأبياتُ فى قصيدتها حَدَثاً وجدانيًّا تامًّا تتدرجُ فيه ، بل قل تتخلق تخليقاً نامياً على نحو ما يتخلَّق الجنين تخلُّقاً كاملاً .

الصورة والمضمون

من المشاكل التى أثارها النقاد قديماً وحديثاً مشكلة الصورة والمضمون فى الأدب أو مشكلة الشكل والمحتوى أو بعبارة أوضح مشكلة اللفظ والمعنى . ولعل الجاحظ هو أقدم من أثارها بين نقاد العرب إثارة واسعة ، فقد تحدث عنها كثيراً فى كتبه ، وهو فى كل جانب من أحاديثه يرفع من شأن اللفظ ويغض من شأن المعنى ، بل إنه يسقطه إسقاطاً ، فليس له فضل ولا مزية ولا قيمة فنية ، ومن قوله : « المعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتحبير اللفظ وسهولة المخرج وفى صحة الطبع وجودة السبك» .

ولعل من الغريب أن الجاحظ الذى آمن بقيمة اللفظ على هذا النحو كان فى طليعة من عرفوا فى أدبهم قيمة المعانى وطرافتها وأهميتها ، بل ربما كان أهمّ كاتب فى عصره عُنى بمعانيه ، إذ كان يوفّر لها كل ما يمكن من جدة وبراعة . وهو حقاً يُعْنَى بألفاظه ، ولكنها عناية تابعة لمعانيه ، إذ نراه يحدث فيها ضروباً من البسط والتكرار والازدواج حتى يؤدى أفكاره أداء دقيقاً

ليس الجاحظ من الكتاب اللفظيين ، هو يُعْنَى بألفاظه ، ولكنها عناية محدودة ، فهى لا تنسيه معانيه ، بل لعله يُعْنى بمعانيه وما تتشعب إليه من شعب وما تتفرع إليه من فروع أكثر مما يعنى بأساليبه وأن تظهر فى صور ومعارض أنيقة . لذلك كنا ننتظر منه أن يشيد بالمعنى أكثر مما يشيد باللفظ ، ولكن لعله ذهب هذا المذهب ليردّ على ما يدعيه الأعاجم والأجانب من كثرة معانيهم بالقياس إلى معانى العرب القدماء ، وكأنه فى ذلك يتعصب للعرب ولغتهم وأدبهم .ومن ثَمّ أخذ يرفع فى كتبه من شأن اللفظ ويحتجُّ له احتجاجاً قويًّا تارة بما يعرضه من آرائه ، وتارة بما يعرض من آراء غيره من الأدباء أصحاب البيان والتحبير ، كقول بعضهم : « أنذركم حُسْنَ الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ،فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً وأعاره البليغ مخرجاً سهلا ومنحه المتكلم قولا متعشّقاً صار فى قلبك أَحلَى ولصدرك أملا ، والمعانى إذا كُسيت الألفاظ الكريمة وألبست الأوصاف الرفيعة تحولت عن مقادير صورها وأَرْبَتْ على حقائق أقدارها بمقدار ما زُيِّنت وعلى حسب

ما زُخرفت » . فاللفظ الرشيق الأنيق يؤثر فى القلوب والعقول تأثيراً شديداً ، وكأنه يزيد فى حقائق المعانى وأقدارها ، وبمقدار جماله وروعته الفنية تكون هذه الحقائق والأقدار .

وعلى هذا النمط أخذ الجاحظ يوثّق دعوته إلى اللفظ والعناية به فى الأدب بما يَحكى من آرائه وآراء الأدباء والنقاد . وتعقبه ابن قتيبة خصمه اللدود ، فذهب فى مقدمة كتابه « الشعروالشعراء » إلى أن البلاغة لا تقتصر على اللفظ ، فهى قد تكون فيه فقط وقد تكون فى المعنى فقط وقد تكون فيهما جميعاً وقد تنقصهما جميعاً ، فليس اللفظ وحده هو الذى يعطى النماذج الأدبية قيمتها من فن وجمال ، فالمعنى يشركه فى ذلك ، إذ يوصف بالرداءة والقبح كما يوصف بالجودة والجمال .

وانتشرت بين نقاد العرب فكرة ابن قتيبة وتأثر بها كثير من النقاد مثل قدامة ، فقد تكلم فى كتابه « نقد الشعر » عن جودة اللفظ ورداءته وجودة المعنى ورداءته ، كما تكلم عن ائتلافهما وما قد يعتور هذا الائتلاف من ضعف . وصنع صنيعه أبو هلال العسكرى فى كتابه « الصناعتين » فقد احتفل بالمعنى واللفظ جميعاً ، أما المعنى فعقد له فصلا بيّن فيه متى يكون حسناً مستقيماً يقبله النقاد ومتى لايكون كذلك ، ولكى يدلّ على قيمته ذكر أن من عرف لغة أجنبية غير لغته مكنته من التنويع فى أفكاره ومعانيه . وأما اللفظ فعقد له فصلا آخر ، نقل فيه بعض عبارات للجاحظ مبيناً قيمته وما يُضْفيه على النموذج الأدبى من روعة وبيان وبلاغة .

وواضح أن جميع هؤلاء النقاد السابقين فصلّوا بين اللفظ والمعنى ، إذ تحدثوا عنهما شيئين منفصلين ، وكأن ذلك لم يقع من نفس ابن رشيق موقعاً حسناً ، فرأيناه فى كتابه : « العمدة فى صناعة الشعر ونقده » يقول فى فصل فتحه لبحث مشكلة اللفظ والمعنى : إن اللفظ جسم وروحه المعنى ، وكما لا يمكن الفصل بين الجسم والروح كذلك لا يمكن الفصل بين اللفظ والمعنى . وقد شبّه ضعف اللفظ بضعف الجسم وما يعتريه من الشلل أو نقص الخلقة كما شبّه ضعف المعنى بمرض الروح وتأثيره فى الجسم .

فابن رشيق لم يعترف بالفصل بين اللفظ والمعنى كما صنعتْ جمهرة نقاد

العرب ، إذ كان يرى أنهما متلازمان وأن ما يُصيب أحدهما من آفة يصيب الآخر . وهى – لاشك – نظرة دقيقة ، فاللفظ والمعنى أو الصورة والمضمون ليسا شيئين منفصلين كالكأس وما يكون فيها من شراب ، بل هما مترابطان ترابط الثوب بمادته . وكلما تقدمنا مع الزمن وجدنا نقاداً يدخلون فى المناقشة ولكن كثرتهم كانت تؤمن بتقديم اللفظ على المعنى ، إذ المعنى المجرد كالمادة التى تتخذ منها صور المصنوعات ، كالفضة أو الذهب مثلا ، وكما أنك لا تفكر فى الذهب حين تفكر فى صنعة خاتم وإنما تفكر فى الصنعة نفسها فكذلك أنت إزاء المعنى المجرد الذى يشبه ماءً يُعْرَضُ فى آنية مختلفة فضية وذهبية وخزفية ، وسيعجبك الإناء وإن تفكر حين يعجبك فى الماء أو ما يحتويه ! ومن حين إلى حين يرتفع صوت يشيد بالمعنى ولكنه لا يلبث أن يضيع فى ضوضاء النقاد وما لاكوه عن الألفاظ وقيمتها ، وكان ذلك من أهم ما جَنَى على أدبنا فى العصر الوسيط إذ جعله فى بعض الحقب أدباً لفظيًّا لا يحوى معنى أو يكاد .

وإذا كان العرب قد أثاروا هذه المشكلة وجعلوها من أهم مشاكل الأدب فإننا نجدها فى النقد الغربى منذ أرسطو ، حقًّا هو لم يصرح بالانفصال بين الجانبين ، بل هو على العكس أشار إلى الصلة بينهما ، كما أشار إلى وحدة العمل الأدبى وأن بين المعنى واللفظ تلازماً دقيقاً ، ولكنه أضفى على الألفاظ من الصفات ما لعله كان أحد الأسباب فى هذا التفاصل الذى استقر فى نفوس العرب عن اللفظ والمعنى جميعاً كما استقر من قبلهم فى نفوس الرومان ومدرسة الإسكندرية .

ولعبت هذه المشكلة دوراً كبيراً فى الفلسفة الجمالية ، فتساءل كثيراً أصحابُ هذه الفلسفة هل الجمال فى المعنى أو المضمون وحده أو هو فى اللفظ والصورة أو الشكل وحده . والأكثرون على أن الفصل بين الجانبين غير ممكن ، فهما وجها النموذج الأدبى ، كالنقد له وجهان ، وهو لا يكون بدونهما ، أو هو يقدَّر بهما جميعاً . فليس هناك محتوى وصورة ، بل هما شىء واحد ووحدة واحدة ، إذ تتجمع فى نفس الأديب الفنان مجموعة من الأحاسيس ويأخذ فى تصويرها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبى . وأنت لا تستطيع أن تتصور مضمون هذا النموذج أو معناه بدون قراءته ، وكذلك لا تستطيع أن تتصور صورته أو شكله ولفظه دون أن تقرأه ،

فهو يعبر عن الجانبين جميعاً مرة واحدة، وليسا هما جانبين، بل هما شيء واحد، أو جوهر واحد ممتزج متلاحم ، لا يتم نموذج فنى بأحدهما دون الآخر . ولنتصور شاعراً يصنع قصيدة فى المساء أو فى الحصاد فماذا يحدث ؟ أولا هو يفكر فى القصيدة وتتجمع لديه أحاسيس مختلفة ، ثم يأخذ فى النظم ، ينظم الإحساس الذى يلمّ به ولا يختلج فى نفسه أولا معنى مستقلاً عن صورته ، بل هو بمجرد أن يتم تصوره فى نفس الشاعر تتم صورته فى بيت أو أبيات .

ولا تقل إن شاعراً يفضل شاعراً فى مقدرته اللفظية أو فى قوالبه الشكلية ، فالفضل لا يرجع إلى القالب أو اللفظ كما يبدو فى الظاهر ، وإنما يرجع إلى القدرة الفنية العامة التى تنبع من الأحاسيس أو المعانى نفسها ، فأحدهما فنان بارع ، تلمّ به المعانى والأحاسيس المنوعة فى شكل صياغات متعددة من الشعر ، والثانى فنان متوسط أو متخلف ، لا يلم به من المشاعر والأحاسيس ما يصوغه شعراً جميلا . والكتّاب كالشعراء يختلفون ، منهم النابغ الذى تحتشد فى نفسه معان وصور لا حصر لها ، ومنهم الفارغ الذى لا يحوى قلبه وفكره إلا معانى وصوراً محدودة .

وإذن فلا فارق بين المعنى والصورة أو اللفظ فى نموذج أدبى ، إلا إذا جعلنا المعنى أو المضمون هو الأحاسيس الأولى عند الشاعر أو الكاتب قبل أن تستوى فى الصورة الأدبية . وهذه لا شأن لنا بها ، إنما الشأن فى المعانى التى يحتويها النموذج ، وهى لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، إنما يتم وجودها حين تصاغ وحين تأخذ شكل قالبها المعيّن وتبرز واضحة فيه، بكل خصائصها الفكرية من جهة ، وخصائصها اللفظية من جهة ثانية .

ومعنى ذلك أن مادة النموذج الأدبى وصورته لا تفترقان ، فهما كلٌّ واحد ، وهو كل يتألف من خصائص جمالية مختلفة ، قد يردُّها النظر السريع إلى الخارج أو الشكل ، ولكنا إن أنعمنا النظر وجدناها تُرَدُّ إلى الداخل والمضمون ، فهى تنطوى فيه ، أو قل تنمو فيه ، كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب إلى فروع وأغصان كثيرة .

وإذن فكل ما نلقاه فى كتب البلاغة من وصف للفظ إن تأملنا فيه وجدناه

فى حقيقته يُرَدُّ إلى المعنى ، حتى الجناس وجرس الألفاظ ، فضلا عما توصف به الكلمات من ابتذال أو غرابة ، فكل ذلك مردُّه إلى المعنى فى نفس الشاعر أو الكاتب ، فهو معنى تم له موسيقيته أو لا تم ، وهو معنى مبتذل أو غريب . والمضمون بهذا المعنى يتحد مع الشكل ، فهو البناء الأدبى كله وهو الحقائق والأحاسيس النفسية الكامنة فيه . ويزعم بعض أصحاب الفلسفة الجمالية أن لا عبرة بالأحاسيس والمشاعر التى يتضمنها النموذج الأدبى وما يعبر عنه من معان اجتماعية أو عقلية ، إنما العبرة بحقائقه الجمالية التى يعرضها الشكل عن طريق العلاقات بين الأصوات والأفكار ، ومدار الإحساس بهذه الحقائق على الذوق ، فهو الذى يميزها ويحكم عليها بالجمال والقبح ، وهى شىء خارج عن قيم الفن النفسية والاجتماعية أو عن مضامينه المعنوية .

وتنبه عبد القاهر الجرجانى فى كتابه « دلائل الإعجاز » إلى هذه العلاقات بين الألفاظ والمعانى فى الأدب ، فرفض أن يكون مدار البلاغة أو الجمال الفنى على اللفظ أو على المعنى ورأى أنها جاثمة فى العلاقة بين الألفاظ فى العبارات وبينها وبين المعانى . وسمى هذه العلاقات « النظم » وقال : « ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » وشرح ذلك فقال : ليس الغرض بنظم الكلم أن توالتْ ألفاظها فى النطق ، بل أن تناسقتْ دلالاتها وتلاقتْ معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل ، وكيف يُتَصَوَّر أن يُقْصَدَ به إلى توالى الألفاظ فى النطق بعد أن ثبت أنه نظم يُعْتَبَرُ فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يُقْصَدُ به التصوير . ولو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعانى فى النفس ثم النطق بالألفاظ على حدودها لكان ينبغى أن لا يختلف حال اثنين فى العلم بالنظم الحسن وغير الحسن لأنهما يحسَّان بتوالى الألفاظ فى النطق إحساساً واحداً ولا يعرف أحدهما فى ذلك شيئاً يجهله الآخر ». وقال أيضاً : إنه ينبغى للقارئ إذا رأى النقاد يقابلون بين جودة الكلام وبين النسج والوشى والنقش أن لا يظن أنهم أرادوا بذلك الألفاظ ، بل هو تمثيل وتشبيه يرجع إلى أمور وأوصاف تتعلق بالمعانى .

فعبد القاهر أحسَّ فى وضوح فكرة العلاقات التى يقول بها بعض أصحاب

الفلسفة الجمالية وأنها مدار الجمال فى النموذج الأدبى ، إلا أنه عاد ، ففسرها بعلم النحو ، وكأنه رأى أن التركيب النحوى للعبارة يشرح تلك العلاقات ، وظل يحاول إثبات ذلك فى كتابه ، فخرج إليه من محاولته هذا العلمُ المعروف بين علوم البلاغة عندنا باسم علم المعانى ، غير أن قواعد هذا العلم لا تزال قاصرة عن شرح هذه العلاقات أو ما سماه بالنظم ، وأحسّ ذلك هو نفسه ، فانتهى من كتابه إلى أن المقياس الحقيقى لهذا النظم الذى ألح على تفسيره وشرحه إنما هو الذوق ، وبذلك يلتقى ثانية مع أصحاب الفلسفة الجمالية .

وإذا تركنا عبد القاهر وأصحاب الفلسفة الجمالية إلى أصحاب المذاهب الأدبية وجدنا الكلاسيكيين يُعْلُون من شأن الصورة أو الشكل ، فهم يعتدُّون اعتداداً شديداً بالصياغة والكمال التام فى العبارة ، بينما يتحرر الرومانسيون من هذا الاعتداد ، إذ يقدّمون المعنى على اللفظ والمادة على الصورة ، بل هم لا يعترفون بأن هناك صورة معينة للتعبير الأدبى ، فكل عبارة صالحة لهذا التعبير ما دامت تؤديه أداء سليماً .

ونشأتْ كردِّ فعلٍ للرومانسية جماعةٌ نادت بمذهب الفن للفن ، فالشعر فن جميل وجماله ينبغى أن يكون غاية فى ذاته بغض النظر عن محتوياته أو مضامينه ، فالقصيدة مثلا ليس موضوعها هو الشىء المهم فيها وكذلك ليست معانيها وأفكارها ، إنما المهم أن تغذّى حاسة الجمال فينا بما يؤدى الشاعر فيها من إحساسات وأخيلة جميلة . وخطا الرمزيون خطوة نحو العناية بالشكل أو الصورة ، فقد اعتمدوا على ما تؤديه الألفاظ من رمز وتلميح وإيحاء عن طريق مجازاتها وأصواتها وقيمها الموسيقية بينما مكن الواقعيون للعناية بالمضمون ، وإن كانوا لا ينسون الشكل ولا ينكرونه .

ولابد أن نلاحظ هنا أن أسلافنا استودعوا لغتنا الفصحى قيماً جمالية باهرة ، وبعض هذه القيم تؤديه علاقات كمّيّة تتضح فى جزالة أساليبها وقوتها وبعضه تؤديه علاقات كيفية تتضح فى صفاء أساليبها ونقائها وما بين كلمها من انسجام والتئام مما تُعْنَى كتب البيان والبلاغة بشرحه وتوضيحه .

الخيال

الخيال هو الملكة التى يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم ، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لاحصر لها ، تختزنها عقولهم وتظل كامنة فى مخيلتهم ، حتى يحين الوقت ، فيؤلفوا منها الصورة التى يريدونها ، صورة تصبح لهم ، لأنها من عملهم وخلقهم . والخيال عند الأدباء يقوم على شيئين : دعوة المحسات والمدركات ، ثم بناؤها من جديد، ومن هنا كان الخيال يفترق عن التفكير ، وإن كان كل منهما يستعير مواده من الواقع ، وذلك لأن التفكير يقوده غرض محدود هو محاولة معرفة الحقيقة فهو استكشافى محض ، لا يفترض شيئاً ولا يخلق علاقات جديدة بين الأشياء، ولا يغير فى أشكالها وعناصرها . أما الخيال فلا يقف عند ذلك ، بل يعمد إلى التغيير فى هذه العناصر غير مقتنع بعلاقاتها ، بل يضيف إليها علاقات جديدة ، تنزعها من واقعها نزعاً فى كثير من الأحيان .

وثانية وهى أنه التفكير موضوعى ، لا يبدل فى الحقائق الواقعة ، إنما يحاول فهمها وبيانها، أما الخيال فذاتى يبدل فى هذه الحقائق ويغير حسب تصور الأديب ، إذ يشكلها أشكالا جديدة ، أشكالا يبعث فيها من روحه ما يعيدها خلقاً نابضاً بالحياة . وفرق بعيد بين الأديب والعالم، فالعالم قد يوصف بسعة التفكير ، ولكنه لا يستطيع أن ينظم بيتاً من الشعر ، مع ما أوتى من علم واسع بالحقائق . وقد يستطيع — كما هو الشأن فى علماء النفس — أن يحلل الطبيعة الإنسانية ، ولكن تحليله ليس من الأدب فى شىء ، لأن الأدب وظيفته أن يصور لا أن يشرح كما يشرحُ العلم . بل لعلنا لا نبعد إذا قلنا إن التفكير ورقيه يعوق الخيال ، فقد كانت الأمم فى أول نشأتها أكثر خيالا ، ولذلك كانت أكثر أساطير ، إذ كانت تنبثُّ الآلهة والأرواح حولها فى كل مظهر من مظاهر الطبيعة ، فكانت تعيش معيشة خيالية أسطورية صرفة . ورقىُّ التفكير هو الذى حطم هذه المعيشة ، ولكن كأن نداءً عميقاً فى قلب الأدباء يناديهم أن يعيدوا لنا هذه الحياة ، حتى نشعر بجمالها الذى يغذى القلوب والأفئدة ، والذى طالما أفاء إليه الإنسان ليستريح فى ظلاله من وهج التفكير المضنى

ولو تتبعنا حياة الفرد العادى من طفولته إلى كهولته لوجدناه يمر بنفس الأدوار التى مرت بها الحياة البشرية ، فهو فى طفولته وصباه واسع الخيال ، فإذا سمع أسطورة ظنها حقيقة واقعة ، وإذا تعب فى سيره روَى قصة حيوان هائل كان يتبعه ، أو تحدث عن أشياء غريبة حدثت لرفقائه ، مما قد نراه نحن الكبار فى الحلم . وهو فى هذه الدورة من حياته يكون واسع الخيال ضعيف التفكير ، فإذا شبَّ رأينا تفكيره يشبُّ معه ، ويخبُو الخيال فى عقله شيئاً فشيئاً ، حتى تخمد جذوته . وحينئذ يفزع إلى الأدب وغيره من الفنون ، ليجد هذه الخيالات التى فقدها ، وليعيش فى عالمها المسحور ، وكأنه يعيش فى عالم من الأحلام .

وصُوَر الخيال تتنوع ، منها بصرى كتمثل الفضيلة فى صورة فتاة جميلة ذات ملابس أنيقة تستهوى القلوب ، ومنها سمعى كالصور التى يؤلفها الموسيقيون ، فإنهم يسمعون فى باطنهم ووراء آذانهم صوراً موسيقية بديعة يعبِّرون عنها فى ألحانهم الرائعة . وكثير من الأدباء سمعيون ، ويظهر ذلك فى أسلوبهم ودقة صياغتهم وبراعة أدائهم . ويحسُّ كثير من القصَّاصين الصور الشَّمِّيَّة والذوقية واللمسية إحساساً قويًّا .

وتُستعمل كلمة الخيال فى الأدب استعمالات مختلفة ، فهى قد تطلق إطلاقاً واسعاً على القوة التأليفية عند الأديب فى عمل كبير من أعماله ، بحيث تشمل العمل كله ، فإذا كان رواية مسرحية كان الخيال هيكلها العام وشخوصها وأفعالهم وأقوالهم وما يجرى فى أثناء ذلك من حركة وصراع ودوافع بشرية مختلفة . وللروائيين قدرة بارعة على رَصْد ما يقرءونه ويسمعونه ويشهدونه ، وكأنما لا يغيب عنهم شىء مما يحدث فى الحياة ، مهما قلَّ أو صغر ، فإذا ألفوا رواية ترامت إليهم من كل صوب جزئيات الحياة وذرَّاتها التى رصدوها واحتفظوا بها فى ذاكرتهم ، فكوَّنوا منها عملهم .

وهو عملٌ قيمته فى أنه يمثِّل حياة الناس فعلا وعواطفهم وخوالج نفوسهم ومكنونات قلوبهم ، بحيث يرون صورهم فيه وصور من حولهم . عمل يملك فيه الروائى قوة خيالية كبيرة ، حتى يستطيع أن يصنف شخوصه تصنيفاً دقيقاً ، لكل منها طرازه الخاص فى جسمه وروحه وصفاته ، طراز يشاكل الواقع مشاكلة يغدو بها كأنه لا يمثِّل إنساناً واحداً ، بل يمثل جميع الناس .

ولسنا نريد بذلك أن لا تُشخَّصَ صفات الشخصية الروائية تشخيصاً فردياً يستمد من واقع المجتمع بل إننا نريد أن يبلغ هذا التشخيص من الشمول ما نحس إزاءه كأن هـذه الشخصية اكتنفها من أضواء الأحاسيس والمشاعر ما جعلها بمثابة نموذج إنسانى حىٍّ . وهذا لايتاح إلا لكبار الروائيين الذين يستطيعون خلق شخصيات نموذجية ، بل الذين تكون لهم هذه الموهبة الخيالية الكبيرة التى تحوِّل شخصيات الرواية إلى شخصيات إنسانية ، تنبض بالحياة ، شخصيات لها طوابعها وصفاتها المتميزة ، بحيث يظلُّ صداها قويًّا فى نفوسنا ، بل فى نفوس الأجيال التالية . ومن الخطأ أن يزعم بعض الناس أن محيط الأدب واسع عريض وأنه يتقبَّل كل ما يؤلَّف من روايات ، هو حقًّا واسع عريض ولكنه لا يتقبل إلا ما يمثِّل — من خلال فرديته وواقعه الخاص — الحياة الإنسانية ، فإذا فقدت الشخوص الروائية فى مسرحية من المسرحيات هذا التمثيل غَدَتْ شاحبة ضعيفة .

والضعف فى الشخصية يحمل معه ضعف العمل الروائى كله فى المسرحية ، فإنها بناء ينبغى أن يسكنه أناس أو شخوص واضحة القسمات الإنسانية ، فإن لم تتضح هذه القسمات كان العمل الروائى كله فاسداً فساداً يشمل كل نظامه وكل محتوياته من أحاسيس وأفكار .

ولا تتضح قيمة هذا الخيال الواسع فى المسرحية وحدها ، فهو صميم كل عمل أدبى كبر أو صغر ، مسرحية كان أو قصة أو أقصوصة ، أو قصيدة أو أنشودة . فلابد فى الأدب ونماذجه وصوره من خبرة تامة بالحياة ، خبرة يربط الخيال المؤلِّف بين عناصرها وموادها ، حتى فى الأساطير والخرافات ، فإنه لابد أن يبثَّ الحياةَ الإنسانية فيها خيالٌ واسع ، يجمع من هنا وهناك ما يؤلِّف عملا أدبيًّا بديعاً .

وكل شىء من أشياء الطبيعة والحياة لا يمسه هذا الخيال حتى يلهبه ، فإذا فيه قُوًى للمعانى والأحاسيس لا تنفد ، قوى يخلق منها عملا قصصياً ، وقد يركزها فى قصيدة أو فى تجربة شعرية . وخذ مثلا منظراً من مناظر الطبيعة كالصباح أو المساء فإن الشخص العادى يلقاهما ببرود ، ولا يكادان يثيران فيه شيئاً ، أما الشاعر فتنهال عليه طائفة من المشاعر يثيرها خياله حين يَلْقَى الصباح أو يلقى

المساء ، مشاعر توضح لنا جانباً من أسرار الطبيعة وصلتها بالنفس الإنسانية فى هذا المنظر أو ذاك . وبمقدار قوة خيال الشاعر تكون قيمة قصيدته من الناحية التصويرية .

وهذا الخيال الواسع أو المؤلّف تتبعه أنواع أخرى من الخيال الجزئى الضيق تتراءى فى لغة الأديب وفى عباراته ، فلغته وعباراته خيالية تصويرية ، تسكنها أرواح وأشباح لا تُحْصَى من المجازات والتشبيهات والاستعارات ، وهى أرواح وأشباح لا تنبع فى خياله — كما قلنا — من الهواء ، وإنما تتراءى له رؤية حقيقية فى كل شىء . وإذا كانت أشكال الأشياء تنعكس على أعيننا تحت ضوء الشمس ونور القمر فنبصرها فإن أرواحها وأشباحها الحائمة فيها تنعكس على عين الأديب أو قُلْ على بصيرته فيبصرها بصراً قويًّا .

فالأديب لا يرى الشىْ رؤيتنا له ، وإنما يرى روحه ، وكأن كل شىء تحت بصره له وجود آخر غير الوجود الظاهو الذى نراه ، أو كأن فيه لحناً من الحياة لا نسمعه ، إنما يسمعه هو بأذنه المرهفة . إنه يعرف من ألحانالوجود وأسراره وقُواه الكامنة فيه ما لا نعرف ، أو قل يتلقى من دخائله وحقائقه ما لا نتلقاه . إنه لا يقف عند الظواهر وإنما يتغلغل فى الأعماق،وكأنما يرفع الحجاب الذى يَغْشَى أعيننا ، فإذا هو يرى حياة وحركة فى كل شىء ، ويتردد صداهما فى نفسه تردداً مستمراً

إننا نعيش فى حياة مادية متجمدة، تغلّف جميع الأشياء من حولنا ، وكأنها خطابات مغلقة ، فهى لا تنطق ولا تتكلم ، أما الأديب فيزيل عنها الغلاف ، ويعيش معها فى بساطة كبساطة آبائنا الأولين فى عصر الخرافات والأساطير ، حين كانوا يشعرون أن الوجود من حولهم يفيض بكائنات روحية لا عدد لها ولا نهاية ، كائنات تحيا فى كل شىء وفى كل مكان .

وقد بدّدْنا هذه المعيشة الروحية، ولم نعد نحس بها ، أما الأديب فيحس بها إحساساً قويًّا ، إحساساً تتجدد له فيه الحياة. وكأنما له طاقة عقلية فوق طاقتنا العقلية التى نعرفها ، طاقة تمثّل له الأشياء وقد سيطرتْ عليها قوانين الحياة المتحركة وما يجرى فيها من حب وشوق وعاطفة وشعور ، وهى تشفُّ له عن روحها وروح الوجود كله ، فيشبّه ويشخّص أو قل يرى فيها الشبيه كما يرى الإحساس

والحركة ، أو قل يكشف فيها الحياة الخالدة .

والشاعر الحق هو الذى تبلغ عنده ملكة هذا الكشف أقصى حدودها ، فإذا كل ما حوله فى الوجود أرواح وأشباح وعالم من الرُّؤَى والأحلام ، عالم تتحول فيه الأشياء من صورة إلى صورة تحولا مستمرًّا ، وكأنما يصيب الشاعر ما يصيب المتصوفة من الاتحاد بالوجود ، أو كأنما تهبط عليه أنوار من السماء يرى خلالها روح الكون منبثّة فى كل مظهر من مظاهره وفى كل شىء من أشيائه ، بل يرى الأبد كله فى اتساعه وفى أسراره التى تتفجر فيه .

ومن هنا كانت تعود اللغة على لسانه إلى صورتها الحسية الأولى ، فهى تمتلئ بالرموز والشخوص ، وألفاظها لا تحمل معانى مجردة ، إنما تحمل أشباحاً تخطف البصر من التشبيهات والمجازات والاستعارات . ووظيفة التشبيه هى التصوير والتوضيح بالانتقال من شىء إلى شىء يشبهه ويشاكله ، يعبر به الشاعر أو الكاتب عن معنى فى نفسه ، وكلما كان أبعد وأغرب كان أروع وأجمل . غير أنه لا يستخدَمُ فى حالة الانفعال الشديد ، ولذلك كان يشيع فى النثر الفنى والشعر التصويرى ، أما فى الشعر الغنائى فيقلّ استخدامه ، لأن الشاعر فيه يكون جياش العاطفة جيشاناً قلما عُنى فيه بالمشابهات والمقارنات التى تَفِدُ على ذهن الكتّاب وخيالهم فى أوقات التأمل والهدوء .

إنما يشيع فى الشعر الغنائى المجازات وما يتصل بها من الاستعارات ، لأنها هى التى تلائم ثورة العاطفة وحِدّة الوجدان ، فتخرج الكلمات ملتهبة حادّة ، بفضل ما فى المجاز والاستعارة من تركيز وإيجاز وتبلور يعطى التعبير قوة . وفى أثناء ذلك يتحول الشاعر إلى ما يشبه صانعاً جديداً للغة ، فهو يسمى الأشياء بغير أسمائها ، ويصفها بصفات أشياء أخرى ، معبراً عن علاقات فكرية لها جديدة ، علاقات تدمجها فى المعنى الكلى للكون ، أو قل علاقات تعيدها رمزاً . وقد كانت كلمات اللغة كلها فى أول نشأتها رموزاً ، إذ كانت تدل دلالة حسية ، نقلها أسلافنا منها إلى دلالات معنوية عن مشاعرهم وآرائهم .

فألفاظنا فى أصل نشأتها كانت تعبر عما يقع تحت الحس أو الحواس ، فانتقل بها الأسلاف الأولون إلى التعبير عن خوالج نفوسهم وعقولهم ، ولكنهم كانوا

يدركون دلالتها الحسية الأولى ، وكانت تصطبغ بألوانها دلالتها المعنوية الجديدة وما انتقلت إليه من مجاز أو استعارة . وكأنما الشاعر يعود بنا إلى هذه المحاولة الإنسانية القديمة ، أو كأنه يصنع لنا لغتنا من جديد صنعة يُبْقى فيها لأشياء على أسمائها ودلالاتها الظاهرة ، بينما يسمى أشياء أخرى وفق خياله تسمية جديدة ، لدلالات غيبية لا يدركها سواه ، وبذلك يعيد وصلها بعالمنا القديم المحسوس ، يقوده فى ذلك عمق بصيرته الذى يجعله يرى الشجاع الجرىء أسداً والجميلة الفاتنة قمراً .

ولايكاد الشعراء يتركون شيئاً فى الطبيعة إلا وينفثون فيه من عواطفهم وخواطرهم ومشاعرهم ، فالنهار يتثاءب والليل يزحف والشمس تمد فى الغروب ذراعيها إلى الأرض مودّعة وأنامل الفجر الرمادية تنشب أظفارها فى أعناق النجوم الشاحبة . وشاعر يقف بجانب بحر ، فيراه يئنّ ويلهث من التعب ويتخيل صراعاً بين أمواجه وبين رمال الشاطئ . وآخر يقف نفس الموقف فى حالة وجدانية أخرى ، فيرى البحر يتألق ويتلألأ ويضحك ويتخيل لقاء مؤثراً بين أمواجه وبين الرمال ، وسرعان ماتعود الأمواج من لقائها على استحياء وقد انتشرت على وجهها حُمْرة الخجل .

وتمتعنا هذه الصور وما يشبهها عند الشعراء والأدباء ، وكأننا نقوم فى أثنائها بسياحات سارة ، بل كأننا نُثْبِت فيها انتصارنا على سجون الحياة المادية التى نحياها وتحياها معنا الأشياء فى الطبيعة ، فنخرج منها إلى حياة طليقة ، هى حياة الروح الفسيحة التى لا تقف عند أفق ولا تُحْجَز عند حد من الحدود . ومن ثَمّ لا نعيش فى عالمنا المألوف ، بل نعيش فى عالم مليء بالخوارق ، عالم لا نبحث فيه عن طعامنا وقوتنا وما يكسبنا جاهاً أو مكانة فى المجتمع ، بل هو ينسينا ذلك كله ، إذ يصرفنا إلى عالم روحى يلذ القلوب والأفئدة .

وأىّ شىء أمتع للإنسان من أن ينسى عالمه المادى ومتاعبه ؟ إنه لدائب البحث عن اللحظات التى ينسى فيها هذا العالم ، وكم من أداة استحدثها لهذا النسيان ، فقد استحدث المسرح ودور الخيالة والإذاعة ، ولا يزال جادّاً فى استحداث وسائل جديدة ، تنسيه حياته اليومية التى تأخذ مشاكلها بخناقه . وهى جميعها تعتمد فيما تعتمد على الأدب ، فهو سلوة الأمم ومتاعها الخالد ، وبدونه وبدون أخيلته تصبح الحياة علقماً مُرّ المذاق ، لا تطاق ، لسبب بسيط وهو أنها تفقد روحها ، تفقد ما يحرك

فينا حُبّها ، إذ تصبح أكداساً وأكواماً من الأحداث الزائلة، التى لا تخلب لُبّاً ولا تستهوى بصراً ولا سمعاً .

الخيال إذن جوهر الأدب ، وهو ليس زينة كزينة الحُلى والرياش ، وإن من أخطر الأشياء على الأديب أن يستعمله وشيا وتطريزاً لأدبه ، وأن يصبح كالأصداف التى تغرُّ البصر ببريقها دون أن تُفضى إلى رمز أو دلالة تؤديها .

إن المجازات والتشبيهات والاستعارات ليست غاية فى ذاتها ، إنما هى غاية لمعان تمثّلها، معان تصوِّر انطباعات روح الكون فى خيال الأديب. ولكل أديب انطباعاته ، وكذلك لكل أديب استعاراته وتشبيهاته ومجازاته بحيث نستطيع أن نقول إنها صوره ، صور نَفْسه وما انعكس عليها من روح الوجود . ومن هنا نستطيع أن نفهم العلة فى سقوط الأديب حين يعيش على الصور القديمة التى ابتكرها سابقوه من الأدباء ، لأنه لا ينتظم فى سلك الأدباء الكبار ، إنما ينتظم فى سلك الببغاوات التى تعيش على ترداد ما تسمع ،دون أن تبتكر شيئاً . وليس فى الأدب أكذب من المثل القائل : لم يترك المتقدم للمتأخر شيئاً ، فما تركه المتقدمون كثير ،وما يزال أفذاذ الأدباء يبتكرون بخيالهم المؤلِّف ما لا يُحْصَى من النماذج كما يبتكرون بخيالهم الخالق ما لا يحصى من الصور الكبيرة والدقيقة .

ومن الواجب أن لا يُغْلق الأديب على نفسه مصاريع أبواب مفتوحة، بل ينبغى أن يدخل منها ويتعرض للتيارات الخيالية التى تموج بها، ويتغلغل فى أعماقها، حتى يمرَّ بروحه منها صور ورموز جديدة غير مألوفة لناتؤثر فينا بجدَّتها وطرافتها . وهو قد يجلب من التراث القديم بعض الصور ،غير أنه ينبغى أن لا يكتفى بها ،لأنها فقدت مع مرور الزمن حيويتها وطرافتها ، وأصبحت كأنها فحم متحجر ،ولذلك ينبغى أن يضيف إليها من رُؤاه وأحلامه ما يجعلنا نشعر أن له عالماً مستقلا ، عالماً يحلِّق فيه بأجنحة قوية .

لابد إذن للأديب من خيال خالق يبتكر الصور ابتكاراً، وإذا كان القِدمُ فى الصورة يفسدها فإن الشَّطَط فيها إلى حد الوهم لعله يفسدها بأكثر مما يفسدها القدم ، إذ تنمحى فيها حواجز الحس وروابط العقل ، وتصبح أشبه ما تكون بهذيان المريض ، كأن نشبِّه مثلا أذناً بموجة أو أنفاً بشجرة أو عيناً بطائر ، فإن

مثل هذه الصور المتباينة من لغو القول .

على أن هناك مذاهب أدبية تفسح للخيال مجالا واسعاً ، ونقصد مذهبي الرمزية والسريالية ، وحجة الرمزيين في ذلك أنهم يقصدون إلى الإيحاء عن طريق الإبهام ، وما الفن إلا جزء من الطبيعة ، وهي مليئة بالغموض والأسرار ، فحرى أن يكون الأدب مثلها . إن الأديب مستودع انفعالات تصبُّ في نفسه من شتى الأنحاء ، وإن اللغة لتضيق عن نقل هذه الانفعالات بالصور المحددة ، فليعمد الأدباء إلى الصور المبهمة ، لأن التعبير الواضح عن العالم الخارجي في الطبيعة والعالم الداخلي النفسي غير ممكن ، إنما الممكن الإيحاء بحشد صور تُلْـمِـــعُ إلى الحالة الوجدانية الخاصة من طرف خفي .

وخطا أصحاب مذهب السريالية أو ما فوق الواقع — بتأثير نظريات فرويد وغيره من النفسيين عن اللاوعي ومكبوتاته — خطوات أبعد مدى في انبهام الصور الأدبية وغموضها ، حتى كادت دلالتها أن تنطمس ، وعبثاً أن تسترد عندهم ولو لمحة خاطفة من الحقيقة . وكأنما النموذج الأدبي في رأيهم حلم بالمعنى الدقيق لكلمة حلم ، فهو أضغاث من صور لا واعية ، ليس بينها أي رابطة ، إنما هي صور تسقط من أركان خفية متباعدة ، من الأرض ومن السماء ومن تغريد طائر ومن نَسْجِ عنكبوت ومن أطياف عابرة لا حصر لها ولا عَدّ . ومن هذه الصور المتباينة المتباعدة يتكوّن النموذج الأدبي ليعبر عن الأحلام والأهواء والغرائز المكبوتة ، ولكن أي تعبير ؟ إنه لا يكاد يُفْهَم في كثير من الأحيان .

ويقولون إن أرض الأدب والخيال لا تزال بكراً تنتظر من يحرثها ويشق لنفسه فيها طريقاً جديداً ، غير أن حرثهم وطريقهم ملتويان ، وما ينتجون بعد الجهد المضني لا يؤتي أكُلَه . وليس من شك في أن ذلك انحراف بالأدب وصوره ، وحقّاً أنها تتّخذ فيه رموزاً ، ولكنها رموز يراد بها إلى دلالة واضحة لا إلى أن تكون ألغازاً نعجز عن فهمها ، رموز تفتح أمامنا أبواب الكون ، لا ألغاز تسدُّ علينا نوافذه لنعيش في غرف اللاوعي المظلمة وقد أُسْدِلَتْ على نوافذها الحجب والأستار .

والحق أن الخيال الخالق البديع في الأدب شعره ونثره يَبْطُل تأثيره إن لم يعرض

علينا صوراً نستطيع فهمها فى وضوح كتلك الصور السريالية والرمزية التى تشبه الزئبق والتى لا تثبت لأفهامنا ولا تثير فينا ما ينبغى أن يثيره الخيال من الخواطر الوجدانية .

والخيال الجيد ليس هو الذى يشطح ويشطُّ ويأتى بالأوهام والمحالات ، إنما هو الذى يجمع طائفة من الحقائق : حقائق الوجدان وانفعالاته ، ويربط بين أشتاتها ربطاً محكماً لا ينكره الحس ولا العقل. أما إن تحوَّل إلى صُنْع صور مبهمة شديدة الإبهام ، فإنه يبتعد عنا وعن محيطنا وأرضنا . ومن أخطر الأشياء على الشعراء أن يعمدوا إلى الشطط فى خيالهم ، حتى كأنهم لا يعيشون فى عالمنا ، إنما يعيشون فى عالم غيبي ، تفيض عليهم فيه صور غامضة لا تُفْهَم ، صور تنطلق بدون علاقات واضحة . وكأنى بمن يتجهون هذا الاتجاه يظنون أنهم بذلك يحلقون فى السماء ، وينسون أنهم يَسْتَتِرون منا وراء سحب داكنة ، فلا نراهم ، وكثير منهم لم يبلغوا سحباً ولا سماء ، وإنما الذى بلغوه حقًّا أنهم بعدوا عنا وعن أرضنا وعالمنا الذى نعيش فيه . وحرى بهم جميعاً أن يعودوا ثانية إلى عالمنا ، وأن يطمئنوا إلى أن الشاعر الكبير لا يحتاج بعداً ولا إغراباً ولا تغلغلا فى عوالم غريبة ، إنما يحتاج إحساساً عميقاً بواقعنا وحياتنا ، وحياة الكون من حولنا وما انبثّ فيه من أسرار لا حصر لها ، وحسبه أن يؤلف من ذلك كله تجربة ، تجمع أشتاتاً منه فى رباط محكم ، يوثّقه خيال حى نشيط يعرضها فى خَلْق جديد ، فنقول إنه خيال رائع بديع .

الأصالة

لا يُحْدث أديب عملا أصيلا بدون ثقافة عميقة،فالأديب لا ينبت فجأة من تلقاء نفسه ، بل هو كالشجرة الطيبة تضرب جذورها فى أعماق بعيدة من تربة صالحة ، ثم تأخذ فى النمو والتكون ، وتمضى عليها سنوات متطاولة ، حتّى تشقّ أجواز الفضاء ، فيفئ إليها الناس ، يستظلون بها من وهج الحياة

وليست التربة التى تضرب فيها جذور الأديب إلا ما سبقه من نماذج الأدب وإلا ما شُفعت به هذه النماذج من أصول وقواعد وتقاليد، لا ليستعيرها فى عمله ، ولكن لتفتح أمام عينه الآفاق . فهى وطنه الذى يشبُّ فيه ويغذيه ، حتّى يستوى على ساقه . وليس بصحيح أن أديباً يستطيع أن يقف على قدميه ، بدون أن يثبّتها على صخور القلاع التى بناها الأدباء السابقون بسواعدهم .

إن الأدب كبقية فروع النشاط الإنسانى ، يُبْنَى الحاضر فيه على أساس الماضى وينتفع الخالف بتراث السالف ، فيتكون من ذلك كلٌّ متصل ، أو قل كلٌّ متسلسل متعاون يتولد بعضه من بعض فى صور متعاقبة، لا يمكن للاحق منها أن يتقدم على سابق ، ولا لسابق أن يتأخر عن لاحق .

وليس يَعْنى ذلك أن تتشابه أجزاء هذا الكل تشابهاً يفقدها كيانها الخاص ، فتلك صفة إن حدثت فى بعض الأجزاء لم تحقق لها وجوداً مشخصاً مستقلا ، إنما هو تشابه حى ، تشابه يعطى للجزء استقلاله وحريته، وإن ظلّ له ارتباطه بالكل وسياقه العام . وما السياق فى الأدب إلا النظام الذى يُطْوَى فى تقاليده ، فلابد أن يعرف الأديب هذا النظام وتلك التقاليد ، ويحسهما إحساساً دقيقاً ، وهو إحساس لا يصح أن ينتهى إلى إلغاء شخصيته، إنما هو إحساس ينمّى هذه الشخصية حتّى تثبت وجودها ، فلها كيانها المستقل الخاص ، كيان لا ينتهى إلى التقليد والمعيشة فى حدود القديم ، وإنما ينتهى إلى الابتكار والمعيشة فى حدود الجديد . فهو جديد تضرب جذوره فى أعماق الماضى ، ولكنه يأتينا بثمر شهى ، ثمر لا عهد لنا به من قبل، قد ثَقِفَ صاحبه براعات الأدباء الذين سبقوه ، ولكنه لم يُفْنِ شخصيته فيهم ولا نسى غايته من الخلق والابتكار .

ومعنى ذلك أنه لابد للأديب من الثقافة بآداب أمته وآداب غيرها من الأمم ، ولكن على أن لا يتحول محاكياً ولا مقلداً لما قرأه ، فذلك يعني عُقْمه ، وإنما معناه أن يستضئ بخبرات السابقين ويستنير بما استجلَوْه من غوامض الطبيعة والحياة الإنسانية ، ثم ينفذ بعد ذلك بأشعة عقله ونفسه إلى ما لم يتمثَّل فى خاطر أديب من قبله . فصلته بالقديم لا تلغيه ، وإنما تتيح له الازدهار والانتظام فى سياق أدب أمته العام . وبدون هذه الصلة يتحول الأدب إلى فوضى تضرب أطنابها ، ولنتصور جيلا من الأدباء لا يقرأ التراث الماضى ولا يحاول الاتصال به فماذا يحدث ؟ لاشك أنه تحدث فوضى هائلة فى آثاره ، فإنه لا يربطها نظام فيما بينها ، ولا نظام فيما بينها وبين الماضى .

ومن الخطأ أن يزعم بعض الأدباء فى هذا الصدد بأنهم أحرار فى عملهم ، يؤدونه على الوجه الذى يريدونه ، فإن الحرية الصحيحة لا تُفْهَم على وجهها ولا يحقَّق وجودها إلا إذا قامت على نظام ، وإلا إذا كانت هناك قيود وحواجز تحدّدها وقوانين وقواعد تسدّدها ، فإن لم تُحَطْ بمثل هذه السدود والأسوار انتهت إلى جموح لا حدّ له ، جموح كله اختلاط وتشويش .

ونحن لا نرتاب فى أن النموذج الأدبى الذى عانى صاحبه فى عمله فأخضعه لمقاييس الأدب وقواعده فى الصياغة وغير الصياغة وتناول كل ما فيه بضرب من النقد والتدقيق ينطوى على حرية أكثر من تلك التى ينطوى عليها النموذج الأدبى الذى أفلت من كل هذا العناء . إن الأديب لا يعيش حياة منفصلة عن الماضى ، بل هو يستأنف حياته فى نفس الدروب التى سلكها أسلافه ، وقد أخذه التعب والنصب ، وفى باطنه حافز يحفزه على تحمل كل المشقات وتجشم كل الصعاب ، هو الأمل فى أن يكون أديباً مكملا لسابقيه ، وهو أمل من الصعب تحقيقه ، إنه أمل بعيد يحتاج مزيداً من الجهد المتواصل العنيف والعناء الشاق الطويل . جهد وعناء يتكرران كل يوم ، وكأن الأديب يدفع أمامه صخرة تشبه تلك الصخرة التى تقول الأساطير اليونانية إن الآلهة حكمت على «سيزيف» بعد مماته تكفيراً عن أوزاره أن يظل مدى الأبد يدفعها حتى تثبت فوق قمة جبل ، وكان كلما بلغ قمة الجبل الشاهق هوت منه وتَوَتْ فى الحضيض فيعيد الكرة وتسقط الصخرة مرة تلو المرة ، وما يزال فى سيرته

تلك لا يعتريه وَهن ولا فتور .

والأديب الحق هو الذى يعيش معيشة «سيزيف» فى عمله الأدبى ، فهو لا ينى عن العناء والكفاح المتواصل ، يدفع فى دروب سابقيه من الأدباء صخرته محاولاً أن يضيف شيئاً جديداً إلى الكنز المشترك بينه وبينهم بفضل ما يبذل من جهد عنيف وما قد يصيب من توفيق . وهو لا يستطيع أن يصيب شيئاً من هذا التوفيق إلا إذا أحسَنَ التلقى لدروس سابقيه ، فاستقبلها بحرارة ، حرارة لا تمنع أن ينقدها وأن يحاول الوقوف على بعض عيوبها ليتجنبها ، ولكنه مع ذلك يقدرها قدرها ، فيقرؤها مقراً بجلالها وجمالها ، ويكثر من قراءتها متذوقاً لها ومكتشفاً فيها كل يوم معانى جديدة .

أما من يبدءون حياتهم الأدبية بالغضّ من سابقيهم والإزراء على هَدْيهم فحرى أن لا يحققوا أطماعهم فى صنع نماذج أدبية جيدة ، لأنهم لا يتيحون لأنفسهم الفرصة لتكوينهم ، ويبدءون بما ينبغى أن ينحرفوا عنه ، ونقصد الهدم ونَبْذ الأوضاع بل محاولة تحطيمها أحياناً . والتحطيم والهدم لا يبنيان شيئاً ، إنما الذى يبنى العملُ ، وكونى لا أقدر شيئاً هو فى نفسه عظيم لا يغير من قيمته ، فسيظل فى مكانه ، وسيسقط تقديرى . وحقًّا إن تجارب بعض هؤلاء الذين لم يتدربوا تدرباً كافياً على أساليب العمل الأدبى تَلْقَى بعض النجاح ، ولكنه نجاح مغرِّر ، لأنه لا يدوم ، ولأنه يقضى على شخصية الأديب فى إبان تكونه ، إذ يتعلم الكسل والخمول ، فلا يسعى بجِدٍّ إلى مُثل عليا ، يحتذيها ، ومُثل أخرى يصنعها هو بعد أن مرنت يده وتمت دُرْبته .

وليس هناك شىء يضر الأديب الناشئ كمحاولة الظهور السريع ، وهو ظهور تكثر وسائله فى عصرنا ، عصر الصحف والإذاعة والصور المتحركة والناشرين الكثيرين ، فكل هذه أجراس تدق على أبواب الشباب ، ومَنْ منا لا يحب أن يشتهر ويلمع اسمه فى سرعة ، إلا أنها سرعة كثيراً ما تطوِّح بنا ، فلتلك الوسائل ضحاياها من المتعجِّلين الذين لا يأخذون فرصة للنمو الطبيعى والتخلق والاختمار .

إن الأضواء الساطعة العاجلة لا ينبغى أن تكون أمنية الأديب ، وكم من شخص كان حتفه فى أمنيته . إنه ينبغى أن يظل طويلا فى الظلال ، ظلال التكون البطىء ، حتى يحين الوقت الصحيح لكى يأخذ طريقه إلى النور الغامر الذى يبقى ويدوم .

وليأخذْ سيرته من خَلْقه، فالإنسان يتخلّق فى الرحم، فى السكون والعزلة والصمت ، ثم يبزغ عليه الوجود، فينتقل انتقالا بطيئاً من الظلام إلى النور ، ومن منطقة السكون إلى منطقة الضوضاء وعجيج الحياة .

لابد للأديب من منطقة سكون طويلة يتكوّن فى أثنائها، يخلص فيها إلى نفسه مبتعداً عن الأضواء والضوضاء حتى لا يظهر قبل أوانه، وفى غير إبّانه ، ولْيُقِم من حوله حصاراً من الأدباء الماضين ، حصاراً يتعمقهم فيه ويتعمق أعمالهم وآثارهم، تعمقاً يتعهد فيه مواهبه ، حتى يجد نفسه . وهو لن يجدها وجوداً صحيحاً إلا إذا عرف معرفة قويمة المناهج التى سبقته والمواد الأولية التى تألفت منها، لا ليتبعها معصوب العينين ، إنما ليستغلها استغلالا جديداً يثبت فيه نفسه وأحاسيسه ومشاعره .

أما إن شقّ عصا الطاعة على الماضين وركب رأسه متحرراً من قراءتهم فإنه لا يحقق لنفسه دراية صحيحة لعمله إذ سرعان ما يشعر أنه فوق الدراسة وفوق الماضين واللاحقين، فمن حقه أن يلمع اسمه . وليس هناك أى داع لأن ينتظر أو يتمهل، فالطريق مفتوح ، غير أنه سيظل فى أوله ، ولن يتقدم، إنما يتقدم مَنْ عرف صعوبات الطريق ومهاويه. وأن السلوك فيه لابد له من أسلحة كثيرة ، أسلحة يستطيع أن يحرز بها لنفسه الكمال الأدبى الذى طالما رنا إليه ، الكمال الناضج الذى ظلّ آماداً طويلة ينتظره، الكمال الذى يتفتح فيرسل عبيره ولا يذوى. إنه كمال باق ، كمال لم يُصِبْه من اندفاع أو نجاح سريع ، إنما أصابه من مطاردة مثل هذا النجاح والاندفاع ، حتى اشتعلت فيه شرارة النضج ، فأضاءت بنورها البهيج كل ما تعثّر فيه من ظلال .

ومعنى ذلك أن الأديب لا تكفيه موهبته، بل لابد لها من تعهد طويل، حتى يدرك إدراكاً دقيقاً معانى الأصول الأدبية الأصيلة ، ويحسّها فى أعماقه إحساساً تفيض عليه فيه بصور جديدة حية قوية نابضة . صور ليست ثمرة الاتفاق أو المصادفة وإنما ثمرة الوقت الطويل والضّنَى والعناء والمراجعة تلو المراجعة . إنه لا يقبل كلّ ما يجرى به قلمه ، بل لا يزال يمحو ويثبت ويزيد ويحذف ويصحح ، ويقيم من نفسه ناقداً يفحص ما يعمل . حتى إذا أنهى عمله طبعه ونشره ، وهو مطمئن إليه ، سواء حقق ربحاً ماديًّا واسعاً أو لم يحقق؛ فالربح

المادى مقياس تجارى ، وليس مقياساً أدبيًّا ، وكم من كتاب حقق ربحاً ماديًّا ! ونجاحاً تجاريًّا ! ولكنه من حيث الأدب ومقاييسه ضعيف لا يقوى على البقاء ، ومعروف أن النجاح التجارى له مقاييس أخرى غير المقاييس الفنية . وقد ينجح أثر أدبى جيد ولكن النجاح شيء وجودته شيء آخر .

ومما لا شك فيه أن من يقرءون روائع الأدب ويُقبلون عليها أقل ممن يقرءون الأعمال الصغرى التى لا تحوى كل ما تحويه الروائع من قيم فكرية وأدبية ، لأن أكثر القارئين من مستوى عادى لا يحبون التعمق ولا يعنون بتذوق جمال الشعر والنثر ، فهم يطلبون السهولة والسطحية والمعانى القريبة ، وربما ضاقوا بالأعمال الرائعة لأنها ترتفع عن مستواهم بأفكارها وتنقيباتها فى خفايا الأحاسيس والمشاعر .

غير أن هذا لا يفتّ فى عضد الأدباء الأصيلين ، لأنهم إنما ينتظرون تقديرهم من صفوة النقاد والمثقفين الذين يتذوقون الآثار الأدبية ويعرفون ما فيها من جمال وروعة ، وحسبهم أن يُعلنوا لهم إعجابهم وأنهم يستحوذون على عقولهم وقلوبهم بما يبدعون من آثار . وليس مدار الإبداع أن يأتى الكاتب أو الشاعر بشيء جديد لم يُسْبَق إليه ، شيء يخترعه من العدم ، فالوجود لا يتكون فيه شيء من عدم ، وما يأتى من العدم يذهب إلى العدم ولا يتحقق له وجود صحيح .

وحقًّا يكرر النقاد فى وصف الآثار الأدبية الأصيلة كلمات الخلق والاختراع والابتكار ، ولكن هذه الكلمات لا تعنى أن الأدباء يوجدون هذه الآثار من لا شيء ، فهم لا يختطفونها من فراغ ، إنما يأتون بها من عناصر الحياة ويشكّلونها فى صور جديدة . وهذا هو معنى أنهم يخلقونها ، فهم يخلقون تمثيليات وقصصاً وأقاصيص وأشعاراً وقصائد يذيبون أنفسهم فيها ويعصرون قلوبهم .

ومهما تعاوروا على موضوعات واحدة أو معان واحدة فإن لكل منهم طريقته فى الخلق والابتكار ، وكم من تمثيلية يونانية أعاد كتابتها أدباء غربيون فأعطوها حياة جديدة وروحاً جديدة . فالمهم ليس جدة الموضوع ، ولكن جدة **الروح والمعانى** التى تصاغ فيه . وها هو التاريخ فى القديم والحديث مادة أساسية من مواد الأدب ومثله الأساطير الشعبية والخرافات . فليس المهم المادة ، وإنما المهم الصورة والوجه الجديد الذى يسوّيه الأديب .

وكاد شعراء العرب لا يتركون معنى من المعانى فى أى موضوع من موضوعات الشعر إلا تواردوا عليه، ومع ذلك لا يُسْنَدُ نظم شخص لمعنى إلى شخص آخر، بل لكل نظمه ولكل طابعه الذى يدمغ به معانيه، كما تطبع الصورة المنقوشة النقد فيتميز نَقْدُ كل أمة من سواها. ولا تقل إن نقاد العرب يُجْمعون على أن الشعراء يسرق بعضهم من بعض المعانى، فذلك إنما يعنى التشابه لا التكرار، إذ التكرار غير ممكن إلا إذا صح أن ينقل شاعر معنى فى نفس صوته وألوانه وأوضاعه. والحق أن فكرة التكرار لا تتصل بالأدب ولا بآثاره، فأهم ما يميزها التحول والتنوع. وكما أن كُلاًّ منا يشترك مع صاحبه أو زميله فى إنسانيته ونختلف بعد ذلك اختلافات كثيرة فى وجوهنا وفى طباعنا ودوافعنا ونوازعنا النفسية، حتى لكأنما تقوم بيننا أسوار فاصلة، كذلك معانى الشعر مهما تشابهت وتشاكلت، كل معنى فيها يفترق عن نظيره افتراق الخلجان على الشاطئ المتقطع فى شكلها وصورتها وإن استمدت من موارد واحدة ومياه واحدة

ونحن إنما نتحدث طبعاً عن الشعراء الأصيلين الذين يضعون طابعهم وميسمهم على أشعارهم، فيصبح كل بيت لهم يعبر عن روحهم وخواطرهم قليلا أو كثيراً. ولا يغرّنك ما يقال من أن شاعراً كان تلميذاً لآخر، فإنه حقًّا يدور فى فلكه أولا حتى يتكوّن تكوناً تامًّا، ثم يأخذ فى الاستقلال والانفصال على نحو ما انفصل مثلا البحترى من أبى تمام، فإنه بدأ حياته الشعرية مقيّداً به وبتعاليمه، وسرعان ما استبان شخصيته، فانفصل عنه فى طريقته، واتخذ لنفسه أسلوباً جديداً يتباين تبايناً تامًّا مع أسلوب أستاذه.

وخُذْ أى لون من ألوان البديع كلون الجناس وابحثه فى شعراء اشتهروا به مثل أبى تمام وابن الرومى وأبى العلاء فإنك تجد كلا منهم يستخرج منه أشكالا وصوراً جديدة، بل قل يستخدمه بطريقة جديدة. فالشاعران الممتازان يمكن أن يتفقا فى استخدام اللون العام، أما بعد ذلك فإنهما يفترقان افتراقاً شديداً فى طريقة تطبيقه. ونفس اللون عند الشاعر الواحد كلما جمعت طائفة من تعبيراته خرجت إليك منها أصباغ الطّيْف، أصباغ للون واحد، لا يتقيد بعدد ولا بشكل ولا بصورة، بل فى كل مرة يحمل الصبغ حالا جديدة من خيال أو شعور أو تفكير ويتدرج اللون بحسب ما تحمل أجنحته من بريق الأحاسيس فإذا هو فى صور شتى،

وكأنما اللون فى الشعر كاللون فى الطبيعة ، يكون له أوضاع وأصباغ لا تحصى ، فنحن نرى اللون الأخضر مثلا فى الطبيعة يأتى على صور تختلف باختلاف مناظره وأماكنه ، كهذا التدرج الذى نشاهده فى ألوان الغسق أو الشفق ، وكذلك اللون من ألوان الشعر يلزمه هذا التدرج والتعدد .

ومعنى ذلك أن شعراءنا السابقين الممتازين الذين كانوا يتلاقون فى أبياتهم كثيراً ويتعمدون هذا التلاقى تعمداً استطاعوا أن يحتفظوا فى تضاعيفه بشخصياتهم وطوابعهم ومياسمهم ، مما يدل على أصالة واضحة فيهم ، فشاعر كأبى تمام يؤلف النقاد فى سرقاته كتباً مختلفة ، لا نقرؤها حتى نعرف مدى تفوقه على من سبقوه ممن أخذ عنهم أو تلقى بعض معانيه . وهم حقًّا يتراءون فى عمله ، ولكن عمله يفصح عنه وعن قدرته الأدبية وشخصيته الفنية إفصاحاً دقيقاً .

وأبو تمام فى هذا إنما يكشف لنا عن الصلة الحية بينه وبين الأصول الشعرية الماضية ، فقد فهمها ، وحوّل جوانب منها إلى شعره ، ولكن بعد أن تغيرت ، فالماضى لم يَبْقَ على ماضيه ، بل أثَّر فيه الحاضر ، كما أثر هو فى الحاضر ، إذ أوجد فيه هذا التناسق الذى يسود دائماً فى الآداب ، والذى يفتح أمامنا الأبواب كى نقارن بين البراعات الماضية واللاحقة ، ونعرف مدى ما حققه الشاعر من تجديد وأصالة جديدة .

وإذا تعمقنا فى بحث أبى تمام وجدنا عنده معانى يستقل بها ، تُثْبت فى وضوح فرديته وأنه لم يعش على القديم وحده ، بل جدده وأضاف إليه. وتلك هى الأصالة الصحيحة فى الأدب ، أصالة لا تُجْلَبُ من الهواء أو الفراغ وإنما تجلب من استخدام عناصر قديمة ، وعناصر معاصرة . وليس استخدام العناصر المعاصرة دائماً أروع من استخدام العناصر القديمة فعناصر الأدب لا يتقدم بعضها على بعض فى الروعة ، إذ هى عناصر متصلة ، عناصر مهيَّئة دائماً لكى يخلق الأديب من أشتاتها صوراً جديدة ، وكأنما الشاعر ليس أكثر من وسيط تمتزج فيه هذه العناصر ، وسيط تختلط فيه معانى الحاضر بمعانى الماضى ، فإذا هى شراب عذب سائغ مختلف ألوانه ، إنه كالنَّحل يجمع من هنا وهناك ما يحيله شهداً نقيًّا مصفًّى .

وتلك هى الأصالة التى تمتاز بها الآثار الأدبية الرفيعة وسِمْها كما شئت خلقاً

أو ابتكاراً أو اختراعاً ، فهو اختراع من مادة منصهرة ، مادة الأدب بقديمه وحديثه ، ومادة الحياة بنوازعها وكوامنها الظاهرة والخفية يصوغها الأديب ويسلط عليها من إشعاعات نفسه وعقله ما يجعلها تخاطب كافة الناس ، ففيها أحاسيسهم ومشاعرهم المألوفة التي تجول في نفوسهم ولا يستطيعون أداءها أو التعبير عنها ، وكلما نقّب الأديب في نفسه وتعمق واكتشف أفصح لهم عن مكنون نفوسهم وطواياها وخفاياها .

وعلى هذا النحو يصبح الأدب تجارب مستمرة لا ينفصم حاضرها من ماضيها ، تجارب يزيح فيها الأدباء حجاب الغموض عن أحاسيسهم وأحاسيسنا . وهي لا تتضح معالمها وقسماتها إلا إذا كانت تجارب أصيلة ، أو بعبارة أخرى إلا إذا كان صاحبها أديباً أصيلا قد تمّ تكونه ونضج نضجاً حقيقيًّا . فهي تصدر عن نفس خصبة ، نفس لا تنضب لأن معين الحياة الأدبية الكبير الذى أكبّت عليه حقباً متطاولة قد استحال إلى داخلها ، فهو يفيض بمدد لا ينفد وبصور من الأحاسيس لا تنتهي .

ومن هذه التجارب الأصيلة يتألف كنز الأمة الروحي ، وهو كنز تتضامّ فيه آثار أدبية قديمة وحديثة ، صاغتها طوائف متتابعة من الأدباء ، وكلٌّ منهم قد بثّ في أثره من معاني نفسه ما يحقق له البقاء والخلود . وهو لا يحقق هذا البقاء والخلود لأنه أتى فيه بأشياء غريبة أو طريفة ولكن لأنه تخلل روحه وما ارتسم فيها من قديم وجديد ، مما قرأه ومما لاحظه في نفسه وفي الناس من حوله . فمن كل ذلك تتجلى أصداء في داخله يعبر عنها بأثره ، وهي نفس أصداء الانفعالات التي يروعنا كشفه عنها وإبرازه لها في حلة الأدب الرفيعة .

ليس منبع الأصالة إذن أن يكون الأثر الأدبي غريباً عنا ، فغرابته لا تفيدنا شيئاً سوى المفاجأة ، وما لم تكن المفاجأة مصحوبة بإثارات وانفعالات وجدانية ، فإنها تكون عديمة القيمة ، وربما جاءت بنتائج مضادة ، إذ تفد علينا في شكل غثاء ، لا يترك في أنفسنا أي أثر سوى النفور والاشمئزاز . ولا بد أن نعترف بأن العمل الأدبي الأصيل نادر في كل زمان ومكان ، إذ لا يستطيع النهوض به سوى الصفوة ممن يجاهدون ويناضلون في سبيل إنشائه ، وهو جهاد يرتبطون فيه بكل ما ظفر به عالمهم الأدبي من تراث رائع ، بحيث يغْدون جزء متداخلا فيه ، جزءاً له حيويته وما يجري فيه من دم حار . وما أعظمها من ساعة حين نتلقّى عملا أدبيًّا أصيلا ، له ذاتيته التي يفرضها علينا فرضاً ، وله سحره وقوة تأثيره .

النموذج الفَذّ

يتميز النموذج الأدبى الرائع بمجموعة من الصفات لا يتيسر للأدباء العاديين إبرازها فيما ينتجون من أعمال وآثار ، صفات تجعل له شخصية كاملة متفردة ، فلا نقرؤه حتى يجذبنا إليه كما يجذبنا أصحاب الشخصية اللامعة الذين يفرضون أنفسهم على المجتمع فرضاً قوياً . وكما أن من الصعب أن نحلل الأسباب التى تتيح لبعض الأشخاص أن يتفوقوا على من حولهم حتى تَعْنو لهم وجوههم ، كذلك من الصعب أن نحلل البواعث والدوافع التى تجعل من بعض النماذج الأدبية شيئاً خالداً يجتاز الزمان مثبتاً نفسه فى كل جيل وكل عصر . على أن هذه الصعوبة لا تحول بيننا وبين الإحساس بقيمة النموذج الأدبى وأنه يحتل قمة بارزة لا يمكن أن يتزحزح عنها ، قمة تجذب الناس إليه ولا يمكن لهم أن يقاوموها ، وكأن مغناطيساً خفياً من التسلط يتدفق منه نحو كلّ من يشاهده ، فيغمر نفسه وعقله ، ويدفعه دفعاً إلى الإكبار والإعجاب .

وكم من الناس عاشوا وماتوا دون أن يشعر بهم أحد ، وكذلك كم من النماذج الأدبية أصبح هشيماً تَذْروه الرياح أو قل أصبح هباء ، لأنه لا يحمل الصفات التى تُبْقى عليه فضلا عن تلك التى ترفعه شامخاً فى الوجود البشرى كالطَّوْد الراسخ . ونسميها صفات وهى فى الحقيقة قُوًى تكمن فى ذوى الشخصيات الكبرى وفى الأعمال الأدبية الفذة ، قوى تؤثر فينا مباشرة دون وسيط ، قوى تحقق للأديب وجوده الإنسانى الكامل ، حتى كأنه يشارك بها الوجود كله حياته ونظامه .

وكما أننا فى التاريخ لا نستطيع أن ننسى أصحاب العبقريات السياسية من هؤلاء القادة الذين أثروا فى حركته وفى مجراه ، كذلك لا نستطيع أن ننسى أصحاب العبقريات من الأدباء الذين خلقوا نماذج أدبية كشفوا للناس فيها عن وجودهم وقوانينه فيهم وفى علاقاتهم ومشاعرهم ، وهى قوانين تتراءى للأدباء الأفذاذ فى أضواء قوية واضحة بحيث لا يمكن أن تفلت منهم أو تنطلق فى الفضاء .

إنها قوانين النفس الإنسانية التى تتدفق على عقولهم كما يتدفق الماء فى النهر

الكبير ، فلا توقف ولا انقطاع ، ولا أشراك ولا مهاوى ، وإنما استرسال ، يحفل بأنواع الأحاسيس الصادقة ، ولا نقصد الصدق بمعناه الضيق ، وإنما نقصد تلك الصفة التى تجعل الأديب ينقل إلينا العلائق الإنسانية وما يرتبط بها من مشاعر نقلا أميناً تتضح فيه بواعثنا البشرية ونوازعنا الوجدانية .

ونحن لا ننكر أن الأديب يصبغ أثره بروحه ، ولكن روحه ينبغى أن تكون وسيطاً شفافاً لا يحجب خيطاً من خيوط الحياة الإنسانية ، فهى تَمْثُلُ فى روحه بكل طبائعها وغرائزها ودوافعها ومشاعرها مثولا قوامه الصدق التام ، وكأنها تسير وفق طبيعته وفهمه ومعرفته . وبذلك نجد أنفسنا وحياتنا فى عمله ، بل يتضاعف شعورنا بأنفسنا وحياتنا ، وكأنه يضيف إلينا معانى جديدة ، معانى تفتح عيوننا على المؤثرات الغامضة والواضحة فى كياننا ووجودنا . والنموذج الأدبى لا يكون نموذجاً خالداً إلا إذا احتوى على هذه المعانى وأحسسنا أنه يزيد فى ملكاتنا وثروتنا النفسية والعقلية ، وأنه يصدر حقًّا عن منبع الحياة العميق فينا ، فيؤكد وجودنا وصلتنا بالكون وعلاقاته وضروراته .

إن الأدباء كالنحل ، يجمعون لنا رحيق الحياة ، ولكن هذا الرحيق عندهم ليس كله من طعم واحد ، فلكل أديب رحيقه الذى يقدمه فى نماذجه ، بل إن كل نموذج ينبغى أن يكون رحيقاً جديداً ، بما يمتلئ به من المشاعر والذكريات ومعالم الماضى والحاضر . ولا تظن أن الأدباء يستوون فى إنتاج هذا الرحيق ، فكم من أديب يضلُّ الطريق ، فيقول ولا يقول شيئاً ، لأن ما يقوله لم يتخلّق تخلقاً واضحاً فى نفسه ، وكأنه بذرة لم تنتظرها أرض صالحة بذراعين ممدودتين ، فلم تتحول إلى شجرة باسقة دانية الجنَى والثمر .

وهنا تبدو صعوبةُ عمل النموذج الأدبى ، فليس كل نموذج أدبى تنفتح له أبواب الخلود ، إلا أن يكون متميز الرحيق ، بحيث نستطيع أن نعيش فيه ونهنأ بقراءته ، لما يقدمه صاحبه لنا فيه من طعم فريد نتذوقه فى لذة ومتعة خالصة . لابد إذن أن يكون النموذج الأدبى شيئاً فريداً أو متفرداً ، حتى تكون له شخصيته الكاملة التى تميزه وتجعله حبيباً إلينا . وخُذْ مثلا دون كيخوته وهملت وفاوست لسرڤانتس وشكسبير وجوته ، فإن كلا منهم استطاع فى شخصيته الروائية

أن يصورها مثلا واضحاً من أمثلة الحياة ، بل لقد جعل كل منهم شخصيته مخلوقاً بشريا تام الخلقة بحيث أصبح لا يفترق عن ذوى الشخصيات الكبيرة ممن نعرفهم ونتأثر بهم فى حياتنا . فهم بالرغم من أنهم أشخاص خياليون خلقوهم قد أثروا فى مجال الفكر الإنسانى وفى مُثله وأفكاره واتجاهاته الأدبية والثقافية ، بالضبط كما يؤثر الأشخاص الحقيقيون إذا انتقلوا من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة .

وأى قصة أو مسرحية لا يخلق فيها صاحبها شخصية متميزة على هذا النحو أو على نحو قريب منه لا تكون صالحة للبقاء ، وما أشبهها بالفقاقيع التى تعلو الماء ، فإنها هواء وسرعان ما تذوب فى الهواء ، إذ ليس فيها ما يمكث فى الأرض وينتفع به الناس . ومعنى ذلك أنه ليس المهم أن يكتب أديب قصة أو مسرحية ويحْدث فيها عقدة وصراعاً قصصيًّا أومسرحيًّا ،وإنما المهمأن يسوّى شخوصاً، تتجمّع فيهم خصال الأحياء الحقيقيين الذين نلقاهم فى دنيانا ، فنحس كأنهم يعيشون معنا إذ لهم نفس صفاتنا ، ونفس بواعثنا ودوافعنا البشرية الثابتة .

وكثيرٌ هم الذين يحدثون أعمالا وآثاراً أدبية ،لا نجد فيها إلا متعة وقتية لا تدوم ولا تستمر ، وما أشبههم بالشهب التى تلمع وسرعان ما تنطفئ ، فجذوة الحياة فى أعمالهم ضعيفة ، وهى لذلك قد تسمّى أعمالامسلّية ولكنها ليست أعمالا خالدة . وفى الحق أن الأديب يحتاج روحاً كبيرة تستقر فيها الحياة الإنسانية بصورة خصبة ، صورة تتولد فيها معان أدبية شتى ، تفيض بالحياة النابضة وافرة غزيرة ، حياة تستمدها من استعداده ومن فطنته ومن تجاربه وخبرته وكل ما أحسه فى واقعه وفى الطبيعة من حوله .

ومعنى ذلك أن الأديب إذا تعمق واقعه ودنياه وأشياءها وحقائقها وأصبح له عالمه النفسىُّ الواضح انقادت له نماذج فريدة تصوّر لقانته ومعرفته بمجتمعه وبالحياة الإنسانية . وإذا كان العالم الفذُّ لا يعد عالماً حقًّا إلا إذا أضاف إلى معارف الإنسانية السابقة معارف جديدة فكذلك الأديب لا يعد أديباً حقًّا إلا إذا أضاف نماذج جديدة تكشف لنا واقعنا وحياتنا البشرية الغامضة .

وإذا كنا نلاحظ ذلك واضحاً فى شخوص القصص والمسرحيات العالمية

فإنه ينبغي أن يسود أيضاً فى كل نموذج أدبى مهما اختلف نوعه ، ومهما طال أو قصر ، فقصيدة فى حب أو موت أو زهرة أو نجم من نجوم السماء ينبغى أن يكون لها تفردها وشخصيتها التى تستقل بها بحيث يكون لها ملامحها وخصائصها وما يجعلها عملا جديداً ، ليس له سابقة . .

وليس معنى ذلك أن الشاعر ينبغى أن لا يقرأ ما كتبه الشعراء السابقون ، بل يقرؤه ويعيه ، كما يقرأ العالم ما سبقه من معارف فى علمه الخاص ، لكن لا بمعنى أن يلغى شخصيته إزاء الماضين ، وإنما بمعنى أن يطلّع على ما أحدثت الإنسانية قبله فى فنه ، ثم تتجمع فى نفسه العزيمة لكى يأتى بما لم يأت به الأولون ، وكيف يأتى بالجديد الخالص إن لم يعرف القديم ؟ إنه يعرفه لا ليمحو به وجوده الخاص وإنما ليبدأ من عنده . فالقديم بالقياس إلى الأديب نقطة بدء ، وليس نهاية ولا خاتمة ، نقطة بدء يرى فيها كيف تجددت الحياة الإنسانية على ألسنة الأدباء ، وكيف ظلت تتجدد من زمن إلى زمن فى نماذج رفيعة خلقها وسوّاها أدباء كثيرون أقاموها كالأعلام المنصوبة فى طريق طويل . وعليه أن يضع علمه بجانب أعلامهم ليهتدى به الناس فى حياتهم البشرية المديدة ، بل ليفيئوا إليه ، وليجدوا عنده مستراحاً وغذاء يغذون به عقولهم وقلوبهم . والمهم أن يعرف كيف يقيم علمه وكيف يثبّته ، وكيف يحفظ له البقاء .

وليس من شك فى أن هذا العمل ينطوى على صعوبة شاقة ، فليس كل الأدباء بقادرين على أن ينتجوا لنا نماذج متفردة ، إنما الذى يستطيع ذلك الأفذاذ الذين لا يعيشون على السطح من واقعنا وحياتنا ، إنما يعيشون فى داخلهما وفى أعماقهما معيشة تتحقق لهم فيها مجموعة كاملة من المعانى والأحاسيس . ولعل ذلك ما يجعل النموذج الأدبى الفذّ شيئاً صعباً لا ينهض به إلا القلة القليلة ، أما الكثرة الكثيرة فإنها تنتج نماذج عادية ، نماذج نصف حيّة ، فعناصر الذبول السريع والفناء تتراءى فيها ، لأنهم لم يوسعوا مداركهم ولا مواهبهم ، وعبثاً ينقذ هذه النماذج شىء حتى لو كان أصحابها شعراء بارعين فى موسيقاهم ، فالموسيقى وحدها لا تكفى ، بل لابد من الأحاسيس والمشاعر التى تصور حالة بعينها من حالات الوجدان .

لا بد إذن أن تكون القصيدة تجربة حية ، بما فيها من حس وشعور ، وبما سلّط

فيها الشاعر من أضواء عقله على عالم نفسه ، وبذلك تسيل فى قصيدته أشعة لاحصر لها ولاعدّ ، أشعة له هو ، لم يملكها أحد من قبله ، فإذا قرأناها أحسسنا أننا نزداد شيئاً جديداً وثروة عاطفية جديدة . إننا نشعر حينئذ بأننا نتكامل ، يتكامل فينا وجودنا وحياتنا الإنسانية التى نقبع فى ركن من أركانها غير مبصرين ما يجرى فى داخلنا ، فإذا بالشاعر قد أخرجنا من هذا الركن الضيق وانطلق بنا متجولا فى عالم فسيح ، لا نبصر فيه حياتنا الداخلية فحسب ، بل نبصر الحياة من حولنا وقد دبّتْ فيها الحركة التى كانت خابية تحت أعيننا .

وهذا هو النموذج الأدبى الفـذّ ، النموذج الذى يصلنا بالوجود ويترجم عن واقعنا فى صدق ، فنشعر كأن كلماته من أصدق ما نطق به إنسان ، فنرضى ونطمئن وكأنما حطمنا الأغلال المادية التى تكبّلنا وانطلقنا من عقالنا . أما إذا لم يفلت النموذج هذه الأغلال وذلك العقال ، ولم نشعر معه بانطلاق من حياتنا الظاهرة العادية التى يملكها كل فرد منا ، فإنه يكون نموذجاً عادياً كحياتنا التى نحياها ، نموذجاً نفتقد فيه جلال المعرفة الأدبية الحقيقية ، أو قل جلال الإدراك العميق لحياة الإنسان الفسيحة ، تلك الحياة التى لا أول لها ولا آخر .

والنموذج قد يكون كبيراً ، لا يصور حقيقة واحدة ، بل يصور جملة من الحقائق ، كما هو الشأن فى القصة والمسرحية ، وحينئذ ينبغى أن يسلط الأديب على كل حقيقة فيه من الأضواء ما يجعلها بارزة تمام البروز واضحة كمال الوضوح رغم المحيط الواسع من الحوادث والأفكار الذى تضطرب فيه . وكذلك الشأن فى النموذج الصغير ، فى القصيدة ، فلابد أن يختار الشاعر حقيقة من حقائق الوجود أو حقائق الواقع ويتخذها مادة أساسية لحالة وجدانية متميزة ، تثير خواطره وشجونه ، ولتكن الحقيقة حباً أو رثاء أو وصفاً لطائر أو لأى مظهر من مظاهر الطبيعة أو بياناً لقضية معينة من قضايا المجتمع ، لتكن ما تكون ، فإنها ليست أكثر من مادة يضع الشاعر نفسه إزاءها أوضاعاً مختلفة ، تمتزج فيها المعانى الجزئية بمعان شاملة كلية .

وهكذا النموذج الأدبى الفذ دائماً ، له شخصيته وفرديته التى يفترق بها من أمثاله ، وله طرافته وجدته التى ينفصل بها من نظرائه وأشباهه ، وكأنما النموذج التام فى الأدب كالنموذج فى الطبيعة ، إذ لا يوجد فيها نموذجان بصورة واحدة ، بل إن

شجرتين من نوع واحد تختلفان فى الساق والغصون والفروع ، بل إن ورقتين فى شجرة واحدة لا نزال نجد بينهما اختلافاً بحسب ما تستقبل كل منهما من ضوء الشمس والظل والرياح

ففكرة التفرد فى النموذج الأدبى فكرة تطابق طبائع الأشياء فى الوجود ، وارجعْ إلى الإنسان فإنك لن تجد شخصاً يكرر شخصاً آخر ، بل دائماً حتى بين الأب والابن تقوم أسوار فاصلة فى المزاج والطباع والشكل والملامح . فالفردية جوهر من جواهر حياتنا ، بل من جواهر وحدات الوجود جميعها . وعلى هذا القياس تماذج الأدب الجديرة بأن تسمى نماذج ، فإنه ينبغى أن يكون لكل منها شكله وقسماته وملامحه التى تُفْرِده من غيره .

ولا يَقُلْ أحد : من أين يمكن لكل أديب أن يأتى بنموذج تام التفرد، وواقع الحياة تحت أعيننا محدود ؟ فمثل هذا القول غير صحيح فى جملته وتفاصيله ، لأن الأديب لا ينقل الواقع الذى تصوره العدسة أو آلة التصوير ، إنما ينقل روحه ، وروحه لا تنفد . والأديب الحق هو الذى يستطيع أن يستشفّ عناصر هذه الروح فى جانب من جوانب الحياة فيمثلها لنا خلقاً جديداً ، وهو خلق ينبغى أن تتجلّى فيه دقة الإحساس وعمق البصيرة ، حتى يُسْقط عليه من الأضواء المفاجئة : أضواء المشاعر والأفكار ما يكشفه كشفاً تاماً . وهى إنما تكون مفاجِئة لنا نحن القارئين أو السامعين ، أما بالقياس إلى الأديب فإنها تتولد فى أثناء جهد شاق وصبر طويل ، إذ يحسُّها شيئاً فشيئاً ، وهى تتغذى وتنمو ، حتى تتخلّق فى قلبه ، فتنطلق منه نموذجاً كامل التكوين .

لابد إذن فى صنع النموذج الأدبى المتفرد من الأناة والمثابرة ، ولابد أن تكون للأديب عينان كبيرتان ، لهما من نور الإدراك البصير ما تنفذان به إلى لُبّ الأشياء ولب العواطف والأحاسيس ، حتى يَسْكب على ما يصفه من المشاعر والمعانى ما يبعث فيه الحياة تامة موفورة . إن الأديب لا يقف عند ظواهر الأشياء ، بل إنه يطيل إدراكه فى بواطنها ، فإذا هى كالبلور الصافى ذى الأضلاع العديدة ، وإذا هو يعكس لنا منها أشعة وأشكالا ، لا تكاد تُحْصَى ، أشعة وأشكالا من ذات نفسه ، يتحول فيها الشىء ، مهما كان تافهاً ، إلى نموذج أدبى خالد .

وهذه هى براعة الأديب أن يجعل شيئاً تافهاً أو مألوفاً شيئاً دائما باقياً ، يجعله كذلك فى شخوصه إن كان قصصياً فإذا الشخص يشاكل حياة الناس فى مجتمعه نافذاً به إلى تمثيل الحياة الإنسانية وكأنه شخص حى لحماً ودماً ، وهو لذلك شخص لا يموت ، بل يظل باقياً فى الوجود البشرى . وكذلك الشاعر فى قصائده ، فكل قصيدة ينبغى أن تكون تجربة إنسانية متميزة ، تصلنا بحقائق المجتمع وحقائق الوجود ، تلك الحقائق التى لن يفرغ الأدباء من وصفها وبيانها ، بل سيظل كل أديب وشاعر يتناولها بطريقته ، أو قل ببصيرته وفطنته ، فيعرض علينا صوراً منها واضحة القسمات ، قسمات المعانى والمشاعر . قسمات من شأنها أن تجعل العمل الأدبى نموذجاً أصيلا مستقلا بذاته وخلقاً فنيًّا بديعاً متفرداً بصفاته .

الأدب والحياة الاجتماعية

من القضايا التى يثيرها النقاد كثيراً قضية الأدب والحياة الاجتماعية ، فهل يحسن بالأديب أن يوجه أدبه نحو الوفاء بقيم مجتمعه التى تدفع به إلى الأمام أو أن يوجهه نحو القيم الذاتية والفنية وما ينطوى فيها من إتقان التصوير وروعة التعبير؟.
والذى لا شك فيه أن الأديب لا يكتب أدبه لنفسه ، وإنما يكتبه لمجتمعه ، وكل ما يقال عن فرديته المطلقة غير صحيح ، فإنه بمجرد أن يمسك بالقلم يفكر فيمن سيقرءونه ويحاول جاهداً أن يتطابق معهم ويعى مجتمعهم وعياً كاملا بكل قضاياه وأحداثه ومشاكله ،لسبب بسيط وهو أنه جماعى بطبعه، ومن ثمّ كانت مطالبته أن يكون اجتماعيًّا فى أدبه مطالبة طبيعية ، أما أن يتخلى عن مجتمعه فإن ذلك يعد شذوذاً وانحرافاً وانسياقاً نحو ضرب من الانعزال من شأنه أن يفتّ فى عضد المجتمع .

والمجتمع السليم هو الذى تتضامن وحداته فى حياته ، فيكون لكل وحدة دورها فى كيانه ووجوده وتكاليفه وواجباته . ولا يوجد الأدباء فى الأمة عبثاً ،فهم هداة الطريق ، وهم مرآتها الصافية النقية التى ينبغى أن تصور آلامها وآمالها ومواقفها وكل ما حلمت به فى الماضى وتحلم به فى الحاضر . وإن الأديب من أمته ،ولها ، يذيع أفكارها ومشاعرها وكل ما هزّها وأثر فيها من أحداث ظاهرة أو باطنة مستسرة .

ويردّد بعض دعاة القيم الذاتية أن الأديب ينبغى أن لا يعيش فى سطح مجتمعه وأحداثه وما تبلغه الحواس الظاهرة، فحياته فى أمته ليست حياة الإنسانية ، إنما هى حياة خاصة ، وعليه أن يتغلغل إلى الصميم من نفسه ومن الوجود وأسراره ،وأن يؤدى ذلك فى قيم تمتع النفوس والقلوب والأرواح . ومن ثمّ يخدم الأديب مجتمعه بما يقدم له من صور الأدب الإنسانى وما يكشف له من قوانين النفس وقوانين الوجود ، أو قل من أسرار النفس وأسرار الوجود ، تلك الأسرار التى تنساب فى جوانب الحياة .

وفى رأينا أن الأديب لا يفهم الحياة حق الفهم نافذا إلى أعماقها الإنسانية إلا

إذا ناضل مع مجموع أمته الذى ينبثق من مجموع الإنسانية الكلى، وبذلك يصبح أدبه تصورًا اجتماعيًّا من ناحية وتصورا إنسانيًّا من ناحية ثانية ، أما إذا استغرق فى نفسه وخيالاته ومشاعره الفردية فإنه يصبح منفصلا عن أمته ، وبالتالى يصبح أكثر تعرضًا للانفصال عن المجموع الإنسانى .

والحق أننا نعيش اليوم فى عصر صراع ، ومن واجب الأديب أن يصارع مع أمته ،وأن يكون جزءاً حيويًّا فى هذا الصراع بل جزءاً متداخلا فيه، يستمد منه بواعثه وأفكاره ومبادءه، ويرتبط به ارتباطاً قويًّا متصلا ،أما أن ينفصل عنه مؤثراً أن يعيش لنفسه ولفرديته المحضة فإنه يتخلى عن مسئوليته إزاء مجتمعه الذى يعيش فيه والذى يستمد منه حياته ، ويصبح أدبه لونًا من ألوان الترف لا أداة من أدوات الحياة. من أجل ذلك ينبغى أن يتخلص الأديب من كل ما هو فردى محض وأن يحقق الصلة بينه وبين أمته فى كل ما يصدر عنه بحيث يكون أدبه دعامة من دعائم حياتها بكل ما يجرى فيها من ألم وأمل وشقاء وسعادة .

ويخفف بعض دعاة القيم الذاتية من غلوائهم فيقولون إن الانفصال المطلق للأديب عن المجتمع لا يمكن أن يوجد ،فهو مهما بدا انعزاليًّا كأنه يعيش فى برج عاجى فإنه فى هذا البرج يلتصق بأمته أراد ذلك أم لم يرد ، لأنه منها نشأ وعلى مهاد ظروفها السياسية والاجتماعية درج واختلجت فى قلبه أحاسيسها وأمانيها . وحقا أدبه ذاتى فردى ولكنه يصدر فيه عن روحها متقيداً بقيم الشكل والصياغة ، وقيم أخرى فى المضمون تلتقى فيها القيم الاجتماعية بالقيم النفسية الشعورية. وتحديد الأدب بالقيم الاجتماعية قَصْرٌ له على قيمة بعينها ، وأولى أن نترك الأديب حراً ، يصف واقع الجماعة تارة ، وتارة أخرى يصف الواقع النفسى ويَسْبِر قلب الإنسان ويجول فى طبيعة الحياة العامة لا حياة مجتمع خاص .

وحقًا إن الأديب مهما بدا فى أدبه منفصلا عن مجتمعه فإنه يتصل به وبقيمه ، لسبب بسيط وهو أنه نتيجة الوراثة والوسط ،ولا نقصد بالوراثة المعنى الضيق ،إنما نقصد المعنى العام من روح الأمة وتاريخها الماضى جميعه ، كما نقصد بالوسط الوسطَ العامَّ من الواقع الحاضر وكل ما يجرى فيه من مواقف وقضايا وموارد روحية واجتماعية .

ففكرة الانعزال الفردى عن المجتمع أسطورة ، إذ لا يستطيع أديب أن يعيش يوماً منعزلا عن مجتمعه ومواقف الحياة فيه أو يدير نظره عنه وعما يعانيه من أحداث ، وهو سواء صوّر هذا المجتمع أو صور نفسه أو صور الحياة الإنسانية العامة يصدر عن روح مجتمعه وروح أفراده الذين يخالطهم ، مستمدّاً من الواقع ومن غير الواقع ، من الماضى ومن المستقبل وحيا لعواطفه ومشاعره .

وإذا رجعنا إلى المشكلة من الوجهة التاريخية فى أدبنا العربى ، وهو من أكثر الآداب ثباتاً عند تقاليد معينة حتى لتغدو أكثر أجزائه صورة لعصور أقدم منها تضرب فى الزمن السحيق ، إذا رجعنا إلى هذا الأدب مع ما رسف فيه من أغلال وقيود وجدناه مع هذا كله يرتبط بمجتمعاته الماضية والحياة التى عاشتها هذه المجتمعات من بدوية وحضرية .

ولنرجعْ بذاكرتنا إلى العصر الجاهلى فإن الشعر الذى كان يجرى فيه على كل لسان يصور حياة الجاهليين البدو الرعاة تصويراً دقيقاً ، يصور عاداتهم وبيئتهم وحيوانهم وكل ما رأوه تحت أعينهم، كما يصور رحيلهم الدائر فى الصحراء على نحو ما هو معروف فى مقدمة الأطلال والإلمام بالديار . ويستطرد الشاعر من ذلك إلى وصف الصحراء ونباتها وآبارها وحيوانها الوحشى والأليف . وكانوا يتحاربون ويتصارعون على الكلأ ومساقط الغيث ، فدار شعرهم على الحماسة والأخذ بالثأر . ومعنى ذلك أن الشعر الجاهلى يصوّر الظروف المادية والاجتماعية التى عاش فيها الجاهليون .

ولما جاء الإسلام وأحدث انقلابه الروحى والاجتماعى فى حياة العرب رأيناهم يصدرون عنه فى شعرهم ، وقد اتخذ منه الرسول صلى الله عليه وسلم عوناً فى كفاحه لقريش وغيرها من العرب ، فكان الأبطال يناضلون ويذودون عن الدين الجديد بسيوفهم ، وكان الشعراء يناضلون عنه ويذودون بسهام أبياتهم . وخرج العرب من جزيرتهم لنشر الإسلام ، ففُتحت الفتوح ومُصِّرت الأمصار ، ولم تلبث الفِرَق أن ظهرت وظهرت معها نظريات سياسية مختلفة فى الخلافة وأىّ الناس أحقّ بها ، وتعارك أصحاب هذه النظريات ، وتعارك معهم الشعراء فظهر الشعر السياسى . ويدور الزمن بالعرب فيتم تحضرهم ، وينزع فريق منهم إلى اللهو

وفريق إلى الزهد ، فيمثّل الشعر المنزعين تمثيلا واضحاً ، كما يمثل الرقى العقلى الذى أصاب الشعراء وما أوتوا من فكر دقيق . ويكفى أن نذكر أسماء بشار وأبى نواس وأبى العتاهية وأبى تمام وابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء لتبرز لنا مع كل شاعر طوابع عصره وزمنه .

ومنذ الفتوح الإسلامية والحرب مشتعلة بيننا وبين الأجانب ، فى كل زمن ميدان ، تارة فى أقصى الشرق فى خراسان ، وتارة مع الروم أو مع الصليبيين ، وتارة مع الأسبان فى أقصى الغرب . وفى كل ميدان يلمع غير شاعر ، يكافح الأجانب بشعره وقصيده .

فالشعر العربى مع تمسكه الشديد بالتقاليد لم ينسحب ولم يهرب من الحياة ، بل كان يرافقها فى السلم والحرب ، وكان الشاعر يرى من واجبه أن يشارك فى أحداث مجتمعه . وحقاً كانت صلته بالطبقات الحاكمة أقوى منها بالطبقات الشعبية ، ولكنه على كل حال كان يخضع لمجتمعه ، ولم يتحرر من أحداثه . ومن غير شك تَطْغَى عليه منذ العصر العباسى عناصر فردية كثيرة ، ولكنها لا تستقل عن عناصر الجماعة ، بل يتصل بعضها ببعض ، ولم يحدث أن طمّس فريق من هذه العناصر الفريق الآخر طمساً تاماً ، بل كان كل من الفريقين يمتزج بالآخر امتزاجاً ، كما يمتزج بالعناصر الفنية الموروثة ، وتتألف من كل ذلك وحدة أدبية عامة متشابكة .

وليس من ريب فى أن العناصر الفنية الموروثة كانت تَفْرض نفسها فرضاً قويًّا على العناصر الفردية والجماعية فى حياة الأدباء ولكن هذه الحياة لم تتلاش فى شعر الشعراء ، فقد تمثّل فيها الجانبان من العناصر الفردية والجماعية لا عند جميع الشعراء ولكن عند البارزين منهم . أما غير البارزين فقد اختفت فى شعرهم الصورة الفردية والجماعية ، وليس هؤلاء هم المقياس ، إنما المقياس الأفذاذ الذين استطاعوا أن يوازنوا بين الماضى الموروث والحاضر الحى وبين فرديتهم ومجتمعاتهم موازنة تجلّى فيها فكرهم وفنهم .

وقُلْ ذلك نفسه فى النثر ، فمع غلبة الزخرف والتنميق عليه ظل يظهر فيه من عصر إلى عصر بعض الكتّاب ذوى الشخصيات القوية ، ولنضربْ مثلا بالجاحظ

فإنك حين تقرأ له كتاب البخلاء تجد تحت عينك بغداد بقصورها وأكواخها وكل ما يموج بها من عادات وأطعمة وأزياء ومن أثرياء وفقراء . وقد وصف لنا أبو حيان التوحيدى فى كتاباته مجالس الحكام والأدباء والفلاسفة فى القرن الرابع الهجرى وصفاً دقيقاً . وحتى المقامات التى كُتبت لتعليم الناشئة أساليب الكتابة المنمَّقة أودعها أصحابها الحياة التى عاصرتهم بصلاحها وفسادها وحكَّامها وقضاتها وأسواقها ومساجدها ووعَّاظها وأصحاب اللهو والمجون .

فلم يكن أدباؤنا من شعراء وكتاب فى العصور الغابرة معصوبى الأعين عن الحياة الجارية فى أزمانهم . وحقًّا لا يصدق ذلك على جميع الكتاب ، غير أنه يصدق على الصفوة منهم . وكان وراءهم كثيرون يعيشون فى أدبهم معيشة تقليدية خالصة ، حتى يصبح من الصعب أن نستشف عندهم عناصر فردية ذاتية فضلا عن العناصر الموضوعية الجماعية . وحتى مع فَقْد هذه العناصر عند هؤلاء نستطيع أن نعرف منهم وعندهم ذوق المجتمع وميوله المحافظة ، وإن لم يرتبطوا ارتباطاً وثيقاً بالحياة الجارية فيه .

وكان من عيوب أدبنا الوسيط — وخاصة الشعر — أنه عاش فى خدمة الحكام وأنه كان يمدحهم وينافقهم ، ومع ذلك فقد شارك شعر المديح فى السياسة العامة ، ويكفى أن نضرب مثلا بالمتنبي فقد صور فى مديحه لسيف الدولة كفاح العرب للروم ، وصور فى مديحه عامة سخطه على النظام الاجتماعى . وحتى أبو العلاء الذى اشتهر باعتزاله الناس نجده يصور حياتهم ويحمل حملة شعواء على الأحوال الاجتماعية والسياسية فى عصره وينقدها نقداً صارخاً فى جرأة جريئة وصراحة صريحة .

ومن المؤكد أن أدباءنا فى أواخر العصور الوسطى كانت قد تضاءلت نفوسهم ، لا إزاء الحكَّام فحسب ، بل إزاء الحياة نفسها ، فقد أصيبت آلة الأدب بما يشبه العطل ، وران عليها غير قليل من الركود . ولعل ذلك ما جعل كثرتهم تعيش فى أدبها مختفية ، تختفى هى وعصرها فى رواسب الفن التقليدية ، وكأنما انعدمت أو كادت القيمة الفردية والجماعية للحياة والناس . ويتضح ذلك بأتم معانيه فى العصر العثمانى ، عصر الخمود والجمود والظلام المطبق على كل شىء فى كيان حياتنا ، وبذلك تضاءل تأثير واقعنا فى أدبنا .

فلما كان العصر الحديث أخذ الأدباء يثوبون إلى أنفسهم ، بل قل أخذوا يستكشفونها من جديد استكشافاً ، وكان البارودى من أسبق شعرائنا إلى ذلك ، بل كان إمامهم غير منازَع ، فقد صور نفسه وعصره وظروف قومه وثورتهم على إسماعيل وتوفيق وموقفهم من ذلك تصويراً رائعاً . ثم كان الاستعمار الغربى المشئوم ، فانبرى شعراؤنا مع الشعوب العربية يصارعونه وأخذوا يصورون متاعس هذه الشعوب وحرمانها من حقوقها السياسية والطبيعية فى العيش الكريم . وبذلك انبثق فى شعرنا لونان جديدان ، هما الشعر السياسى الوطنى والشعر الاجتماعى ، على نحو ماهو معروف عن حافظ وشوقى وأضرابهما . وظهر جيل جديد من الشباب فى أول هذا القرن يستشعر فى أعماقه نكبة الاحتلال وما يذيق المصريين من ظلم وعذاب ، فاكتأب وقلق ، وصوَّر هذه الكآبة والقلق شعراً بديعاً عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى وعباس العقاد .

وظل كتَّابنا فى مقالاتهم يناهضون المستعمر الغاشم وينازلونه ، ولا أبالغ إذا قلت إن أقوى قوة حاربنا بها الاستعمار فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن هى أقلام كتَّابنا من أمثال عبد الله نديم ومصطفى كامل ومحمد فريد وأضرابهم ، فقد جسَّموا بؤسنا السياسى والاجتماعى ، واتخذ محمد المويلحى من أسلوب المقامات القديم إطاراً لكتابه « حديث عيسى بن هشام » مصوِّراً فيه أحوال مصر البائسة فى أوائل القرن تصويراً رائعاً . وظهرت القصة بمعناها الفنى الدقيق ، واتجهت أول ما اتجهت إلى تمثيل حياة الفلاح والقرية المصرية على نحو ما يعرف القارئ عن قصة زينب لمحمد حسين هيكل وقد كتبها فى أوائل العقد الثانى من هذا القرن. وثُرْنا على المستعمرين الغاصبين فى سنة ١٩١٩ وسجل هذه الثورة توفيق الحكيم قصصاً بديعاً فى « عودة الروح » . ونزل إلى ميدان الصحافة والكفاح السياسى اليومى هيكل والمازنى والعقاد ، وما زالوا يُصْلُون الإنجليز ناراً حامية من أقلامهم وكتاباتهم ، وغيرهم كثيرون اشتركوا معهم فى هذا الكفاح العظيم .

ومعنى ذلك أن أدبنا — رغم بروز العناصر التقليدية فيه — لم ينفصل عن حياتنا جملة فى القديم والحديث ، وأن كثيراً من الأدباء كانوا يعدون أنفسهم مسئولين أمام الضمير الشعبى ، فهم يصدرون عنه فيما ينظمون ويكتبون . وما نقوله عن مصر

يجرى على غيرها من البلاد العربية ، فليس هناك أدب فى عصرنا لبلد عربى يعتزل حياة أهله ويعيش وراء قضبان الحياة الفردية الذاتية الخالصة .

وإذا كنا نلاحظ ذلك واضحاً فى أدبنا العربى الفصيح فإننا نلاحظه أيضاً فى أدبنا الشعبى ، وارجع إلى عصر الأيوبيين فى القرن الثانى عشر الميلادى فستجد كتاب « الفاشوش فى حكم قراقوش » ينقل إليك نقلا أميناً سخط الشعب المصرى على هذا الحاكم « قراقوش » الذى كان يشتطّ فى أحكامه ، فجعله ابن مماتى فى كتابه سخرية وهزؤاً بما وضع على لسانه من أحكام مضحكة . وكان يشيع عندنا لون من التمثيل يسمونه « خيال الظل » مثّل فيه ابن دانيال فى القرن الثالث عشر للميلاد مسرحيات مختلفة كمسرحية « طيف الخيال » وهى مسرحية لم يخترع أحداثها من خياله ، وإنما استمدها من الأحوال السياسية والاجتماعية فى زمنه . وحتى حين كُمّت الأفواه فى العصر العثمانى نجد الشيخ يوسف الشربينى يعرض علينا فى كتابه « هزّ القحوف» متاعس الشعب وجهله وفقره فى سخرية وتهكم مرير . ونشطت فى عصرنا الحديث الصحافة الهزلية الشعبية نشاطاً واسعاً وكم صوبت سهامها المسمومة إلى المحتلين وأعوانهم من الخائنين ، وكم صورت ما يعانى الشعب من آلام وصنوف حرمان .

فأدبنا بشطريه العامى والفصيح لم يتخلف عن حياتنا ولا عاش بعيداً عنا ، وكيف يتخلف أو يعيش بعيداً وهو منا وتعبيرعنا ؟ وحتى«ألف ليلة وليلة » التى ترجع إلى أصول فارسية حين ترجمناها زدنا فيها وفى قصصها ما أخضعها لمؤثرات حياتنا ، حتى غدت كأنها منا ، بل كأنها رمزنا فى عصورنا الوسطى .

ومعنى ذلك أن أدبنا الموروث جميعه هو حياتنا ، وُضعتْ فيه كما توضع النار فى الوعاء ، وقد حُملت من عصر إلى عصر ومن إقليم عربى إلى إقليم عربى دون أن تنطفىء ، وهل يمكن لروح أن تنطفىء ؟ إنه يحمل كل ما فكّرنا فيه وكل ما عشناه . وليس يعنى ذلك أن أدباءنا كانوا حملة مشاعل ، وإنما معناه أنهم أبناء هذه النار ، اقتبسوا منها ما عبّروا به عن كل ما تدفق فى ديارهم من ألوان الحياة الزاهية المشرقة والقاتمة المظلمة . ويعجبنى اسم اتخذه أديب فى العصور الوسطى لمجموعة كبيرة من منتخبات أدبنا القديم والوسيط سجّلها فى أكثر من خمسة وعشرين مجلداً ، وهو

« السفينة » . وحقًّا إن أدبنا يشبه سفينة نوح ، فقد تجمعت فيه كائنات ومخلوقات لا عدد لها ولا حصر ومعها صفاتها وعاداتها ومعيشتها وكل ما يرسب فى قاع حياتها أو يطفو من أمانى وآلام .

وكأنما كانت هناك قوة جَبْرية دفعت أدباءنا على مر العصور لكى يمثّلوا حياة مجتمعهم ، وهم لم يمثلوها على أساس فلسفى ولا على أصل سياسى ، لكنهم مثّلوها على أصل اجتماعى يختلف قوة وضعفاً باختلافهم ، وهو شىء طبيعى مردُّه إلى أن الإنسان لا يستطيع أن ينفصل عن مجتمعه ، وحتى إن انفصلت بعض وحدات واعتزلت فإن ذلك لا يعنى انفصال جميع الوحدات ولا اعتزالها ، فقد ظل المجتمع فاعلا ، وظل أسلافنا يصدرون عنه فى أدبهم . ومن المؤكد أن الأديب حين يلتئم مع المجتمع ومع روح عصره يصبح عمله الأدبى باهراً بما يصور من أحداث زمنه ومن روحه ، أما حين يتقاطع معه فإن موقفه يصبح شاذاً ويصبح أدبه ضرباً من الثرثرة ، لا يثير اهتمامنا بحال .

وليس معنى ذلك أننا ندعو إلى إهمال القيم الفنية الخالصة فى الأدب إهمالاً تاما فهى قيم جوهرية ثابتة فيه ، وهى تحتاج من الأديب إلى دراسة ومران حتى يحذقها ، لا من حيث الصيغة فحسب ، بل أيضاً من حيث الأصول والقواعد التى تواضعت عليها الآداب الكبرى . ويتضح ذلك فى فن القصة ، فلابد أن تَسْتوفى شروط القَصص الصحيح وتستوفى مع ذلك صفات الأسلوب الأدبى الممتعة .

وإنه لواجب أن نلح على الشباب فى أن يُعنوا بلغة أدبهم ، لأن كثيراً مما ينتجونه لا تكتمل فيه القيم الفنية المعروفة فى الصياغة الأدبية ، بل إن نفراً منهم يدعون إلى أن نهجر الفصحى ونستخدم بدلا منها العامية ، فإنها أسهل وأكثر مطابقة لمجتمعنا وحياته اللغوية .

ونحن نتساءل ألسنا نترجم إلى الفصحى عيون الأدب العالمى ولا تستعصى عليه ، فمسألة الصعوبة والسهولة لا ترجع إلى الفصحى فى حد ذاتها ، وإنما ترجع إلى قدرة مَنْ يستخدمها ، ومن المحقق أن الأدب الجيد لا يعرف السهولة ، بل هو والصعوبة صِنْوان ، صعوبة فى البناء وصعوبة فى التعبير والأداء . وما كنا لنهمل الفصحى وهى اللغة العربية الكبيرة التى يتصايح بها أبناء الضاد فى أقاليم العالم العربى المختلفة ،

إنها رمز وحدتنا وقوميتنا وعروبتنا ، رمز خالد .

وإذن فلنحتفظْ لأدبنا بقيمه الفنية ولنطالبْ فيه دائماً بمطابقته لمجتمعنا وصدوره عن مواقفنا الوطنية والقومية . والحق أن الأديب الذى تهفو له قلوب الأمة هو الذى يعيش حياتها ، فيشقى حين يشيع فيها الشقاء ويبتهج حين يشيع فيها الرخاء ، ويحيا مع أبنائها ويشاركهم حياتهم بكدرها وصفوها ، ويتخذ منها مادة لأدبه . أما إذا انفصل عنهم واعتزل حياتهم وما يعيشون فيه من آمال وآلام ومواقف اجتماعية مختلفةفإنه يصبح بينه وبينهم حجاب صفيق .

وليس معنى ذلك أن الأديب ينبغي أن لا يصور نفسه ، وإنما معناه أنه ينبغى إذا صوّرنفسه صور من خلالها مجتمعه ، فهو لا يحلّق بعيداًعنه، بل يمتزج به ، بحيث تصبح نفسه صورة لأفراده ، ويصبح وحدة حية من وحداته ، وبذلك تلتئم فى تصويره لنفسه أحاسيسه الذاتية وأحاسيس مجتمعه الموضوعية .

وواضح مما قدمنا أن أدباءنا كانوا يشاركون مجتمعهم فى حياته ويصورونها فى شعرهم ونثرهم . وهكذا مضى أدبنا، بل هكذا تمضى الآداب كلها، يشارك أصحابها فى حياة أقوامهم ويصورونها ، وقلما وُجد من يعتزل أمته اعتزالا خالصاً . وحتى من يمضى فى هذا الاعتزال يعتصم ببرجه العاجى كما يقولون مهما حاول الاعتصام والانعزال لابد أن تظهر فى آثاره انعكاسات مختلفة لمجتمعه بوعيه أو بدون وعيه ، لسبب بسيط وهو أنه يخضع فى حياته للمؤثرات العامة التى يخضع لها الناس من حوله بل إنه يأخذ بحظه من نفس حياتهم الواقعة وكل ما يجرى فيها من أحداث وأوضاع اجتماعية .

الصحافة والأدب

أصبحت الصحافة فى هذا العصر من أهم وسائل المعرفة لسببين مهمين ، أما السبب الأول فهو أن مادتها تنوعت تنوعاً واسعاً حتى غدت أشبه بمائدة حافلة بما لذ وطاب من صنوف الغذاء ، ففيها غذاء عقلى وروحى ، وفيها حياة الناس الجارية بأطعمتها المختلفة ، وفيها كل ما يهمهم من شئون الحياة . فأنت تقرأ فيها أخبار السياسة الداخلية والخارجية وأحدث النظريات الاقتصادية والاجتماعية والعلمية ، كما تقرأ الحوادث والأنباء لا فى بلدك فحسب ، بل فى أطراف العالم ، حتى أنباء الرياضة والصور المتحركة .

وأما السبب الثانى فإقبال القرّاء عليها إقبالا شديداً ، لرخص أسعارها ، فكل هذه المائدة تقدّم إليك بأزهد الأثمان . وليس ذلك فقط كل ما يجعلهم يتعلقون بها ، فإنها تعرض كل مادتها الغنية بطرق فنية مختلفة ، تُحْدث فيها تلويناً طريفاً ، يحرّك خيالنا ويوقظ مشاعرنا ، بل قد يلهب حواسنا . وأيننا لا يُقْبل على قراءة الصحف ؟ إننا نطلبها عندما ننهض من فراشنا ونفتح عيوننا على ما حولنا فى الصباح ، فهى الغذاء الذى نستقبل به يومنا ، غذاء فيه كل ما يستهوينا من معارف وأخبار وحوادث يومية ، لا تزال تنبض بدم الحياة ، مع كثير من المغريات والمشهّيات .

ومن المعروف أن الصحافة مهنة معقدة إذ تتطلب خبرة فنية وموهبة فذة ، ولابد فيها من دقة الملاحظة وفهم نفوس القراء ، حتى يتذوقوها ويُقبلوا عليها . لذلك تُبْذَل فيها مجهودات عنيفة ، حتى تصبح تسلية حقيقية للناس فى أوقات فراغهم ، وما أقل هذه الأوقات فى عصرنا : عصر السرعة المذهلة . إن الناس لم يعد عندهم من الوقت ما ينفقونه فى قراءة كتاب كبير يستنفد منهم الساعات ، فوقت عملهم أصبح من الضيق بحيث لا يستطيعون أن يختلسوا منه إلا تلك اللحظات التى يقرءون فيها الصحف فى أثناء تناولهم لطعام الإفطار أو فى أثناء انتقالهم لأعمالهم .

ومن أجل ذلك لا نبالغ إذا قلنا إن الصحافة هى أهم وسائلنا القولية ، فهى

التي يقرؤها الجمهور وهي التي يتثقف عن طريقها ، وهي التي تقوده وتسمو به ، إذ تغذيه عقلياً وروحياً بعدد لا حصر له من عناصر المعرفة ، فإن الناس لم يعودوا يقرءون الكتب الكبيرة كما كان يقرؤها آباؤهم ، لسبب بسيط وهو أنهم مشدودون إلى عجلة السرعة ، وهي لا تُبْقى لهم وقتاً للقراءة الطويلة ، ومتى يقرأون وهم فى حياتهم يقفزون قفزاً ويثبون وثباً .

ومن الصعب أن يُطْلَب إليهم أن يقفوا أو يتأنوا ، فلم يعد هناك وقت للتأني ولا للوقوف ولا للقراءة ، سوى قراءة الصحيفة غالباً ، ففيها ما يغني ، وفيها ما يسد الحاجة العاجلة من الثقافة والمعرفة . إنها الوسيلة السريعة التي يجدون فيها كل ما يطلبون ، وهي وسيلة تحمل كل حيلة لإغرائهم على قراءتها ، حتى الخبر العادى يُكْتَب فى شكل مثير ليبدو كأنه خارج عن المألوف ، وخاصة إذا كان خبر جريمة من الجرائم ، إذ ترى الصحفيين البارعين يحشدون فى عنوانه من عناصر الإثارة ما يغرى القارئ بقراءته ، ثم ما يزالون فى أثناء عرضه يشوّقونه بطرق مختلفة كأن يأتوا بمقدمة استفهامية إذا كان الخبر يثير مشكلة اجتماعية أو مقدمة وصفية إذا حدث فى حفل أو جمع كبير ، وإذا طال ساقوه فى أسلوب قصصى مثير .

وناهيك بالصور فإنها تُسْتَخْدَم هى الأخرى للتشويق والإثارة ، وكثيراً ما تساعدنا على معرفة أشياء لا نستطيع أن نعرفها بدونها ، وأيضاً فإنها تساعدنا على تركيز عقولنا الشاردة ، وكأنها توقظ انتباهنا إيقاظاً ، إما بما فيها من إغراء إن كانت صوراً جميلة ، وإما بإيجازها الخبر الذى تصوّر فيه . وقد نكتفى بها فلا نقرؤه ، إذ نعرفه بمجرد أن ننظر إليها ، وغالباً ما تدفعنا دفعاً إلى متابعته إذ تشوّقنا إلى قراءته .

وهكذا لا تزال الصحافة تجذبنا بطرق مختلفة إلى القراءة ، طرق تقوم على لفت القارئ وجذب انتباهه بمغريات شتى ، وهى مغريات من شأنها أن تجلب لنا متعة عقلية وتزيد قدرتنا على متابعة القراءة وكأنها تشبه التوابل التى تضاف إلى الطعام . ومن المحقق أن التوابل إذا زادت فى الطعام أضرت ، وكذلك الشأن فى المغريات الصحفية فإنها إذا زادت عن حدها أضعفت فى القارئ القدرة على الانتباه الطبيعى ، فقد عودته أن لا يقرأ إلا بمغرٍ يغريه .

وكل شيء في الصحيفة يتناوَل بمنتهى الخفة والسرعة ، لأنها تخاطب الجماهير وهي لا تألف البطء ولا التعمق ، ومن ثم كانت تعتمد على اللمحات الخاطفة والنظرات السريعة فيما تثيره من قضايا الفكر والعلم والأدب . وليس معنى ذلك أننا لا نقدر الصحافة ، فهي تقوم بأجل رسالة في المعرفة ، ولكنها تسرع في تأدية رسالتها لتطابق حاجة جماهيرها الكثيرة التي لا تُقْبل على العمق ولا على الثقافة الدقيقة .

ولكن ألا يمكن للصحافة أن تتوسط الطريق؟ إنها إن ظلت تستجيب للجمهور ولما يطلب من مغريات وحيل مشوقة يُخْشَى أن يأتي يوم تتغلب فيه هذه المغريات على ما يصحبها من صنوف الغذاء ، فلا يكون هناك معرفة وثقافة ، إنما يكون هناك مغريات وتوابل مختلفة

وفي رأينا أن الصحافة الجيدة هي التي ترفع الجمهور ولا تنزل إليه بحجة إشباع رغباته بأغذية حريفة . إنها أداة إرشاد وتثقيف وتعليم ، وهي أيضاً أداة تسلية ، ولكن ينبغي أن لا تكون أداة تسلية خالصة ، وأن تتوخى مصلحة الجماهير ، لا الكسب المادي السريع . ولن يتم لها ذلك إلا إذا عُنيت بالقيم الحقيقية وباللباب دون القشور وبالجواهر دون الأصداف ، فتربّي الشعب تربية صالحة . وفرق بعيد بين صحيفة تغمرنا بالمشهيات والمسليات والمغريات وصحيفة تثقف أذهاننا وترقّي أذواقنا وتكوّن شخصياتنا تكويناً صحيحاً سليماً .

والصحيفة الثانية هي التي تستطيع أن تقدم للشعب غذاءه العقلي والروحي الذي يجد فيه متاعه ، ولسنا نريد منها أن تتخلّى تخلياً تاماً عن المغريات أو عن الصور ، إنما نريد أن توازن بين ما تقدم للجمهور من طعام ومن توابل ، فتُعْنَى قبل كل شيء بالطعام ، لأنه هو الذي يمدّ الأمة وأفرادها بالغذاء العقلي والروحي . وحقاً قد تفقد الصحيفة حين تقلل من العناية بالتوابل المغرية بعض قرائها ، غير أن هذا ينبغي أن لا يفت في عضدها ، فإن كل عمل جليل يقتضي من التضحيات مايقلّ ويكثر حسب جلاله وحسب غايته . وليست المنفعة المادية هي كل شيء في الحياة فوراءها منافع أدبية وثقافية تَفْضُلها بعظمها وأهميتها الحقيقية .

ولسنا نشك في أن الصحافة إذا عُنيت بالغذاء الفكري والثقافي في دأب وصبر وحرص على التعمق أذكت في الأمة أدبها ودفعته إلى التطور في شكله ومضمونه ،

ومعروف أنه مرّت بصحافتنا أدوار ثلاثة فى تاريخنا الحديث ، دور كانت تهتم فيه بالمقالة الأدبية أكثر من اهتمامها بالخبر الصحفى ، ودور تكافأ فيه الضربان من الاهتمام ، ثم هذا الدور الذى تعيشه والذى تهتم فيه بالخبر المثير أكثر مما تهتم بالمقالة على أنها عادت فخصصت للأدب ومقالاته ملاحق أسبوعية

وكانت المقالة فى الدور الأول تُعْنَى أشد العناية بالإنشاء ، فالكاتب يعنى بتنميق ألفاظه ، وقلما عُنى بالمعانى ، فالألفاظ هى كل غايته وعنايته ، وقد بدأ فى كتابته بالسجع على طريقة القدماء ثم لم يلبث أن تركه ، لأنه يكتب للجمهور لا لطائفة خاصة ، ونقصد تلك الطائفة التى قرأت الأدب القديم حينئذ واتخذت أساليبه مثلاً أعلى لها . فقد تبين أن الجمهور لا يُقْبل على هذه الأساليب ، بل قد يجد فيها ضروباً من الصعوبة ، وأيضاً فقد وُجدت الحاجة إلى كلام كثير تملأ به الصحف يومياً ، ولم يكن فى طاقة الأدباء المتأنقين أن يُلَبُّوا هذه الحاجة إلا إذا تنازلوا ولو قليلا عن كثير من تأنقهم. إنهم فى حاجة إلى الإسراع ولو أنهم تأنقوا وتكلفوا لأفلت منهم حَبْل الزمن ، أو لأفلتت منهم الصحيفة والمقالة التى يريدون كتابتها . إذن لم يكن بد من أن يهجروا السجع والتأنق الشديد وأن يكتفوا بأسلوب مرسل ، ولكنهم ظلوا تَعْنيهم اللفظة ويعنيهم جمال الإنشاء على نحو ما نعرف عند المنفلوطى والمويلحى وأضرابهما .

ثم حلّ دور جديد كان الكتّاب فيه مثقفين ثقافة عميقة بالآداب الغربية ، فخرجت المقالة الأدبية من طور العناية بالإنشاء إلى طور العناية بالمعانى والموضوعات ، وأخذ كتّابها يخرجونها — على هدى ما عرفوه عند الغربيين — فى نمطين : نمط تصويرى يصدر فيه الكاتب عن شعوره إزاء صورة من صور الحياة أو وضع من أوضاع المجتمع ، فيتحدث عن أحاسيسه حديثاً خفيفاً كهذا الحديث الذى يدور بينك وبين صديق فى وقت من أوقات الفراغ . ونمط آخر تثقيفى يقف فيه الكاتب موقف المعلم وكأنه يلقى درساً من الدروس ، أو كأنه بصدد مشروع بحث فى موضوع من الموضوعات . وكم من كتب لخِّصت فى هذه المقالة الثانية ، وكم من نظريات أدبية أو سياسية أو اجتماعية جُمعت وركِّزت فى عدد من السطور . وبذلك حملتْ إلينا هذه المقالة الثانية الثقافية زاداً كثيراً من المعرفة ، إذ كانت أشبه بكتب صغيرة ،

فهى تبحث فى القديم والجديد فى الأدب وهى تترجم لأعلام الغرب والشرق ، وهى تقدم دراسات فى الفنون أو فى الشعر والشعراء أو فى النظم السياسية .

وطغت هذه المقالة على المقالة الأولى وكادت لا تفسح لها مجالا ، فقد كانت كثرةالكتاب من أمثال هيكل والمازنى والعقاد وطه حسين يعدون أنفسهم معلمين ، كما يعدون أنفسهم ناقلين للتراث الغربى . وهو مجهود يشكر لهم فقد وضعوا أمام جيلنا كثيراً من المنارات التى تهديه السبيل فى حياته الأدبية .

وفى رأينا أن المقالة الأولى التصويرية أوثق صلة بالصحافة من المقالة الثانية الثقافية ، لأن الكاتب فيها يتصل بمجتمعه مباشرة . وهو فيها لا يعلم ولا يلقى درساً من دروس المعرفة ، وكأنما يسرّى عن نفسه ونفوس قرائه . إنه يأخــذ صورة من صور المجتمع ، وليكن حادثاً فى مقهى أو ترام أو عاملا أو بائعاً للبرتقال أو للكتب أو أى ظاهرة من الظواهر ، يجعل ذلك موضوع حديثه ، إذ يدور حوله ببصيرته النافذة ، فإذا هو حقيقة كبرى من حقائق الحياة ، حقيقة تدور حولها هالة من أحاسيسه ومشاعره ، فإذا هى يتفجّر منها مقال هامس ، لا تسمع فيه قرعاً للآذان ، ولا أمراً صاخباً ، فالكاتب لا يعلم ولا يزجر ، إنما يفضى لك بمشاعره كما يفضى الصديق بكلامه إلى صديقه فى سمر من أسماره . فلا جموح ولا عنف ولا ثورة ولا حدة ولا انفعال ، وإنما هى أحاسيس دقيقة ، أحاسيس يُرْخى لها العنان ، لا ليقرع بها آذاننا ، وإنما ليهمس لنا بها همساً خفيفاً ، همساً فيه نَفَسُه الأليفة ، همساً نحسُّ كأنه نجوى نفوسنا ونفسُ أحاسيسنا ، أو قل إنه يعمِّق فينا هذه الأحاسيس ، وكأنه يزيد فينا تعلقنا بحياتنا ، إذ يبصِّرنا بها ويوسع مداركنا عنها ، ويجعلنا كأننا نسيطر عليها . وقد ينقد جانباً من المجتمع ولكن من خلال أحاسيسه ، وقد يمزج نقده بضرب من التفكه ، لا يريد به أن يضحكنا ، وإنما يريد به أن يعرفنا ما يصفه من جميع جوانبه ، فهو تفكه رزين ، تشيع فيه السخرية الهادئة التى لا تظهر إلا تحت ضغط الظروف والملابسات .

وهذه المقالة الأدبية التصويرية لم تنم نمواً واسعاً فى الدور الثانى من أدوار صحافتنا ، وإن كانت قد ظهرت فيه ، غير أنها لم تتوطد دعائمها ولا رسخت أصولها . ودخلت صحافتنا فى دورها الثالث المعاصر ، فعنيت بالطرفين من المقالة التثقيفية والتصويرية ،

وخاصة فى الملاحق الأسبوعية ، حيث نرى المقالة التثقيفية تنشط نشاطاً واسعاً عارضة كثيراً من جوانب العلم والمعرفة وحقائق الأدب والفن ومشاكلهما بحيث لانبالغ إذا قلنا إنها تحاول جادة أن توجد فعلا عندنا وعياً علمياً وأدبياً وفنياً.

وقد نهضت المقالة التصويرية فى هذا الدور الثالث لصحافتنا نهضة واسعة، ولا يختلف اثنان فى أهمية هذه المقالة ، لأنها جزء يتمم أخبار الصحيفة وصورها ، إذ يعمق شعور قرائها بحياتهم ومجتمعهم ، ويجعلهم يقفون على ما بهما من عيوب ، كما يجعلهم يزدادون معرفة بكيانهم ووجودهم . وقد أصبح عندنا غير كاتب يحسن اختيار الصورة التى يعرضها من صور المجتمع ويستشف من خلالها أحاسيسه ومشاعره، بل قل يرسلهما من خلالها إرسالا ، إذ تمس نفسه فيغوص إلى أعمق أعماقها ويستخرج دُرَّها الدفين ، وينقله إلى القارئ فيحس فيه متاعاً عقلياً وروحياً رائعاً متاعاً لا نقرؤه ونتثاءب وننام ، بل متاعاً يوقظنا ، يوقظ خير ما فينا من أحاسيس ، ويساعدنا على أن نفهم حقائق مجتمعنا فى ضوء غامر من النقد والمعرفة ، متاعاً لا يقف بنا عند المشاعر السطحية النحيلة ، بل يثقف عقولنا ويصقل أرواحنا وننمو وينمو الشعب من خلاله . وبذلك أصبح هذا الكاتب الصحفى كأنه منارة تهدينا الطريق فى لجج الحياة ، فأشعته تخفق فى كل درب وفى كل مسلك نسلكه ، وكأنه يدعم حياتنا دعماً .

وهذه المقالة التصويرية ينبغى أن تصاغ فى أسلوب جميل، لسبب بسيط وهو أنها مقالة أدبية . وليس معنى ذلك أننا نريد أن نرجع إلى الأسلوب الإنشائى الذى مات ، وإنما نريد أن يكون فيها من السلاسة والعذوبة ما نشعر إزاءه بأنها ترضى حاسة الجمال فينا ، وهى حاسة لم تعد ترضيها ثياب الألفاظ الخلابة البراقة ، إذ أصبحنا نؤثر جمال الروح على جمال الجسد لأنه الجمال الصحيح . لا نريد إذن لهذه المقالة ضرباً من الثراء اللفظى أو الجسدى ، فهى إنما تحتاج فى المكان الأول إلى عقل له لفتاته ومداركه الخصبة وقدرته البارعة على الاستدارة حول الأشياء ، ليستخرج منها ما فيها من معان ، ثم يدفعه إلينا ، فنشعر كأنها مجسمة أمامنا ، وكأننا نملكها نملك حياتنا وأحلامها وذكرياتها ، كما نملك مستقبلنا وآمالنا ومطامحنا . ومثل هذا الكاتب هو الذى يجعلنا نلمس الحياة لمساً ، إذ يفهم كل النفوس وكل

النزعات والأهواء، ويخاطبنا من قريب بكل إخلاص وبكل تواضع فلا جبروت ولا ترفع ولا استعلاء . إنه يخاطب إخوانه وأصدقاءه، وينبغي أن يخاطبهم لا من فوق رابية عالية ولا من وراء السحب ، بل من قريب ، فهو دان منهم يحدثهم ، بل لكأنه يناجيهم من طرف خفي بصوت خفيض .

ومن الظواهر التي عمت في الدور الثالث من أدوار صحافتنا سيل الأقاصيص الجارف الذي لا تكاد تخلو منه صحيفة ، فقد أصبح من المعتاد في أكثر الصحف وخاصة في ملاحقها الأسبوعية أن تجد أقصوصة ، ولما كانت الصحف تصدر يومياً فقد كثرت الأقاصيص التي تطالعنا كل يوم كثرة مفرطة ، ومن المؤكد أن هذا الفن نضج في هذه الأيام نضجاً لم نكن نألفه . وهو نضج لم يعد يعتمد — كما كان الشأن في أيامنا السابقة — على استلهام النماذج الغربية ، إنما يعتمد على واقع حياتنا المصرية العربية واستلهام هذا الواقع بكل ما يتصل به من مواقف وقضايا اجتماعية . ومما لا ريب فيه أننا قد ظفرنا بعدد كبير من قُصّاص الشباب البارعين الذين أتقنوا فنّ الأقصوصة إتقاناً بعيداً . على أنه يوجد بجانبهم نفر لا تعدو أقاصيصهم أن تكون حكايات غير محبوكة وكأنها ضرب من سرد الحوادث والأخبار ، ومردّ ذلك إلى أن بعض القصّاصين الناشئين يُقْدمون على كتابة هذه الأقاصيص قبل أن ينضج فنهم ، ومعروف أن القصّاص لا يولد ناضجاً، بل لابد له من وقت يتم فيه نضجه ، ولابد من صبر وتأنٍّ طويل قبل أن يذيع آثاره ، ولابد أن يفهم في عمق أنه قادم على عمل صعب ، هو الخلق الفني ، وهو لا يخلق ألفاظاً يرصّها بعضها إلى بعض أو يشبكها على خيط من الحوادث والأسماء ، إنما هو يخلق نماذج إنسانية ، يريد لها الحياة والبقاء لا أن تكون كحوادث الصحيفة تنتهي بانتهاء يومها الذي حدثت فيه .

وفي رأيي أنه ينبغي للناشئ من القُصّاص أن لا يتعجل الظهور عن طريق الصحف ، فإن هذا التعجل قد يجني عليه وعلى موهبته ، إذ يظهر للوجود قبل تخلقه الكامل ويظل يعيش في تخلقه الناقص وتعيش معه أقاصيصه ومن الصعب بعد ذلك أن يكتمل . والقَصّاص الحق لابد أن يصبر ويتمهل ويتأنى فليس هناك شيء يدعوه إلى التعجل بل إن كل شيء يدعوه إلى البطء والتريث حتى يتم نضجه .

والأقصوصة ليست عملا يُصنَعُ عفواً ، وإنما هى حدث أدبى يجلو موقفاً معيناً لشخص أو أشخاص بكل تولداته وامتداداته وأعماقه ، إنها صورة متحركة من صور الحياة ، وليست مجرد حادثة طريفة أو حادثة شاذة ؛ بل هى لحظة زمنية من قطاع الحياة لشخص معين ، ولا يزال القصّاص يُسْقط عليها الأضواء حتى يبرزها إبرازاً واضحاً .

ولا يتضح عيب بعض هؤلاء الناشئة فى بناء أقاصيصهم فحسب ، بل يتضح أيضاً فى لغتها فنهم من يكتبها بالعامية ،ومنهم من يكتبها بلغة وسطى بين الفصحى والعامية ، فهى أخلاط من ألفاظ هذه وتلك ، أخلاط قلما يكون فيها جمال. وهذا الصنيع بدوره يدل دلالة بينة على ما نقوله من أن نفراً من ناشئة القصاص لم يأخذوا فرصة النضج كاملة ، حتى فى لغتهم ، فإنها لغة ناقصة غير تامة التكوين .

وقد يدافعون عن هذا الجانب بأن العامية أقدر على معالجة واقع حياتنا من الفصحى ، إذ تعكسه فى دقة ، وبذلك لا تنشأ مفارقة بين أحداث الأقصوصة واللغة التى تصورها. والاحتجاج بأن ذلك من تمام الواقعية احتجاج واه ، لأن الواقعية الحقة إنما هى واقعية الأداء النفسى . ومعروف أن أحاسيس الناس فى حياتهم اليومية أحاسيس ناقصة ، ومهمة القصّاص أن يتم لها التعبير ويستكمله استكمالا بحيث نقول إنه فعلا ما يجرى فى نفس تلك الشخصية وفى أطوائها . وعلى نحو ما يستكمل القصّاص أحاسيسَ الناس يستكمل لغتهم ، بحيث يرتفع بها عن ركاكة العامية وضعفها فى الصياغة ، وبحيث يحقق لها كل ما يستطيع من صور الجمال اللغوية ، حتى ينفذ إلى التأثير فى نفوس قرائه فينفعلوا بها ويستجيبوا لها فى مواقفهم من الحياة وفى إدراكهم للأشياء . ومما لاريب فيه أن الفصحى تتفوق على العامية فى قيمها الجمالية ، ومن ثم كانت فى رأينا أكثر منها صلاحية لجميع فنوننا الأدبية ، أقصوصة أو غير أقصوصة ، إذ تتيح لها التعبير الفنى الكامل الذى يغذى العقول والقلوب والأفئدة .

الأدب والخيالة

يلعب فن الخيالة « السينما » دوراً واسعاً فى عصرنا ، فقد استطاعت نهضة الصناعة أن تستحدث هذا الفن ، فأنطقت الآلة ، وحركت بها الصور والمشاهد، فإذا الأشخاص يتحركون ويمثلون أدواراً مسرحية جادة أو هزلية ، لا فى حيز محدود ، بل فى حيز واسع الأبعاد ، تتغير فيه الأزمنة والأماكن ، وتتوالى الحوادث ، وتتتابع اللقطات تتابعاً سريعاً .

وقد أقبل الناس على هذا الفن إقبالا منقطع النظير ، فراج رواجاً هائلا ، وحقق أرباحاً مادية طائلة ، وكاد يقتل المسرح فى بعض البيئات قتلا ، ولكن أحقا يتفوق هذا الفن على فن المسرح؟ وهل يقدم للأدب ما يقدمه له المسرح من فرص لازدهاره ونهوضه ؟ . الواقع أن عوائق كثيرة تحول بينه وبين القيام بوظيفة المسرح وما أداه للأدب من خدمات ، فإنه يدور فى أكثر أمره على العنصر البصرى ، ويهدف إلى تسلية الجمهور بتقديم المرئيات والمشاهد . فالعالم المنظور عنده أهم من العالم المسموع ، بل لعل هذا العالم ، عالم الكلمة والكلام لا يعنيه بمقدار ما تعنيه الصورة المتحركة وما يحيط بها من جو وإطار زخرفى ينقل إلينا فيهما مناظر الجبال والبحار والسماء والجزر وكل ما يجرى فى خيال المخرج من مشاهد ومناظر فى الطبيعة .

ليست الغاية إذن فى فن الخيالة المتعة الفنية الباقية ، وإنما الغاية تسلية الجماهير بعرض صور تثير خيالها وتؤثر فى أعصابها . فالصورة هى العنصر الأساسى فيه ، لا الكلمة ، فالكلمة تأتى تابعة ، كأنها تريد أن تتم هذا العنصر هى وما يصحبها من موسيقى . وفى ذلك مخالفة صريحة للتعبير الأدبى الذى تترابط فيه حقا الألفاظ والصور ، ولكن لا كهذا الترابط الذى نراه فى فن الخيالة ، بل ترابط تتألف فيه الصور من كلمات توحى بها ضروب المجاز والاستعارة ، وكأنها لوحات نراها بعين الخيال . إنها ليست مشاهد حقيقية ، فإن الصور فى الأدب معان تنقل إلينا أحداث المجتمع ووقائع الحياة ، معان يذيب فيها الأديب أحاسيسه ومشاعره ، فيعبر عن خلجاته وخلجات الناس من حوله ، وقد يلمح إليها ، ولكنها ترتسم فى أذهاننا مهما ترددت بين الإفصاح والكتمان .

وهذا الجانب فى صُوَر التعبير الأدبى يتيح لها أن تتغلغل فى أغوار النفس تغلغلا لا يستطيع المشهد المرئىُّ نقله . ومن ثَمَّ كان فن الصور المتحركة يتعثر تعثراً واضحاً حين يحاول تحليل النفوس ، لأن هذا التحليل يصعب تحويله إلى صور تُرَى بالعين المجردة . ومهما وُضع على وجه الممثِّل فى الخيالة من تعبير ، فإن هذا التعبير يقصر عن تصوير الخلجات التى تضطرم فى نفسه ، والتى يعبِّر عنها الأديب بتأملاته وخواطره .

ومعنى ذلك أن فن الخيالة لا يستطيع أن ينقل الفكر الإنسانى فى سياحاته النفسية وتأملاته المتعمقة فى الصلات التى تصل الأحياء بعضهم ببعض كما تصلهم بالكون من حولهم . فهو ليس فن تأمل ولا فن تفكير ، وإنما هو فن تصوير سريع . فن استعراضى ، ليس فيه فرصة لتوقف ولا لتأمل ، فن يُراد به إلى التأثير فى خِضَمٍّ واسع من الجماهير التى لا يعنيها سوى التسلية القريبة ، عن طريق إثارة الأعصاب بآكلى لحوم البشر أو برعاة البقر أو بالقصص الغرامية وقصص الجاسوسية والجريمة أو بالحروب والأساطير الخرافية . وكل ذلك يتحرك فى محيط يقترن بالصور ، محيط ليس فيه من غرض سوى التأثير فى النفوس بالأشياء والمرئيات الغريبة التى نشاهدها .

وهى كلها صور حسية ليس فيها شىء من الصور الخيالية أو ما يمكن أن يستخلصه خيالنا من بعض المواقف . ولعله من أجل ذلك ألغيت فى الخيالة فترات الاستراحة التى نعرفها فى المسرح ، حيث يُسْدَلُ الستار ، فيوحى لنا ذلك بأن حوادث وقعت فى المسرحية أو ربما تكون قد وقعت . ويُرْفَعُ الستار ، فنعرف أنه قد حدثت فعلا حوادث عن طريق ما يجرى على ألسنة الممثلين من تلميح إليها ، تلميح بالكلام الذى يثير فينا الانفعال ، كأن نعرف أن شخصاً قُتل . وهو ما لا يستطيعه فن الصور المتحركة فإن تحركها المتعاقب يمنع أن تكون هناك أى فرصة للإيحاء أو للتلميح . وبدلا من أن نعرف الخبر المؤلم على لسان ممثِّل نشهد إراقة الدماء ، كما نشهد ضربات الخنجر ، ووجه القتيل وعليه تقلصات الاحتضار .

وأين الأدب فى هذا كله وأين كلماته ؟ إنها لم تعد أكثر من عناوين تضاف إلى الصور المتحركة ، فقد حلَّت الصورة مكان الكلمة ، وأصبحت الكلمة

تُلْحَقُ بها إلحاقاً، وكأننا لسنا بإزاء فن من فنون الكلام، إنما نحن بإزاء فن من فنون التصوير، فالمصوِّر فيه هو الذى يبعث المعنى والمغزى، وكأنه أديب الصور المتحركة. ولكن من هو هذا الأديب بالضبط؟. إن الصور المتحركة التى يجمعها شريط تتعاون فيها أيد كثيرة، هى أيدى المصور ومهندس المناظر والممثل وواضع الحوار والشاعر والملحن ومساعدين فنيين مختلفين، فهى عمل جماعى، وكل أولئك يمضون فيه الساعات وقوفاً أمام آلات التصوير، ينتظرون إشارة من المخرج، الذى يصنع المشاهد، وينظِّم كل ما فيها من عمل للمصوِّر وغير المصور. وانظرْ فى مطلع شريط لصور متحركة، فستتعاقب أمامك أسماء من اشتركوا فى هذا العمل التعاونى الواسع وفى إخراجه وأدائه. على أن هناك كثيرين من صغار المساعدين الذين لا تلمع أسماؤهم يُهْمَلون إهمالا.

وهو عمل لا عهد لنا به فى الأدب، فالأدب يقوم على الفردية أو الذاتية: وفيه يعبِّر الأديب عن حسه ويحاول جاهداً أن يكشف عن غوامض نفسه وغوامض عمله، بدون أن يتدخل أحد فى إرادته، إذ يأخذ الفرصة التى يريدها كى يبرزه، وهو يُبْرِزه على النحو الذى يريده فى وحدة متناسقة متماسكة لا يعارضه فيها أى أحد. وهى وحدة تنبع من نفسه فترتبط عمله برباط عضوى حيوى تنمو فيه فكرته الفنية نمواً حرًّا طبيعيًّا. فإذا لم تُكْفَلْ له هذه الحرية أصبح عمله مفتعَلا، إذ تتدخل فيه عوامل خارجية تحول بينه وبين أن يتولَّد فيه تولداً سليماً. وهذه الحرية للأديب لا تُعْرَفُ فى مجال الصور المتحركة، فهناك المخرج الذى يتحكَّم فيه والذى كثيراً ما يطالب إليه أن يحذف أو يعدِّل فى حواره حسب مشيئته، فهو لا يعمل مطلق الحرية، وإنما يعمل كما يريد له المخرج أن يعمل. حتى اختيار الموضوع قد لا يُشْرَكُ له. فهو ليس له وجود ذاتى، إنما الوجود لعمل المخرج، وهو مسيَّر فى فلكه وفى مقتضياته. ومثله الشاعر الذى ينتظر فى غرفة المراقبة ما يُطْلَبُ إليه من أشعار حسب المواقف. ومثلهما المصور والممثِّل. فليس هناك أحد له حريته، بل كل منهم ينتظر الأوامر التى يُصْدِرها المخرج، حتى يحقق له ما يطلبه، فهو ليس ملك نفسه، إنما هو ملك العمل الذى يجرى أداؤه.

ونفس المخرج ليس حرًّا يتصرف كما يريد، إذ هو مقيَّد برغبات الجماهير

وبمحيط واسع من هذه الرغبات ، لسبب بسيط ، وهو أن عمله يدخل فى نطاق السِّلع التجارية ، وهو يطلب لسلعته أن تروج لا فى وطنه فحسب ، بل فى كل وطن يمكن أن تصل إليه ، فوراءه المنتج أو الممول وقد يكون وراءه حملة أسهم ، فكل هؤلاء يشتركون فى الإنتاج ، ويحرصون على أن يفوق إنتاجهم إنتاج الدُّور الأخرى ، ومن ثَمَّ يُراعون أو يراعى لهم المخرج ميل الجماهير لا للفن الأصيل ، وإنما للفن البرَّاق الذى يحمل أكثر ما يمكن من مفاجآت ومثيرات شديدة .

وكل هذا يؤثِّر فى فن الخيالة ، فهو فن سوقى تجارى يُقْصَدُ به أولا إلى الربح المادى ، لا إلى خدمة الأدب أو الفن من حيث هما أدب وفن . ومن أجل ذلك تُستَغَلُّ قوى الإثارة الخفية فى المجتمع الإنسانى ، تستغل من ظاهرها ، أما الأعماق فتظل عسيرة المنال .

نحن إذن لسنا بإزاء عمل أدبى أو فنى يطوِّع فيه الأديب أو الفنان المادة لأدبه أو فنه ولما توحى إليه مشاعره وتُلْهمه روحه ، إنما نحن بإزاء عمل جماعى يحرك فيه المخرج الأدباء والشعراء والفنانين والمصورين والممثلين بخيوط ، وكأنهم دُمى يحرِّكهم على مسرح العرائس كما يشاء ويهوى . ونفس المخرج يتحرك بخيط آخر فى يد المنتج المالك للآلات ، وهذا بدوره يتحرك فى خيوط بأيدى الجماهير التى يقدِّم لها سلعته .

وكلُّ ذلك يضغط على أى شريط من أشرطة الصور المتحركة ، فأين نحن من العمل الأدبى الحر ؟ وأين نحن من التجربة الأدبية التى يحيا فيها الأديب ويعيش دون أن يساعده أى شىء خارجى عن محيط عمله سوى قلمه ، بل قُلْ أين الأديب وأين عمله ؟ إنه يقدم للمخرج الموضوع الذى يريده وما امتدَّ عليه من حوار ، وسرعان ما يأخذ فى التبديل فيه والتغيير ، وقد يغيره ويبدله من أساسه ، حسب مشيئة المخرج ، وحسب ما يرى تبعاً لعمله الذى يتخيله .

ومعنى ذلك أن الحوار فى الصور المتحركة لا يتشكَّل عملا فنيًّا كاملا قائماً بذاته ، بل يتشكل طبقاً لما يريده المخرج ، وطبقاً للمناظر والمشاهد التى يعبِّر عنها . وفرق بعيدٌ بين هذا الحوار والحوار الحرِّ فى مسرحية من المسارح ، ففى المسرحية يتطور الحوار من الداخل ، من داخل العمل المسرحى وضروراته ومن داخل الأديب وملكاته ، حتى إذا تمَّ قام أو نهض عملا أدبيًّا متكاملا ، فيه شخصية الأديب وذاتيته ،

وفيه مواهبه ، وفيه كل مكتشفاته وتنقيباته فى عالم النفس والحياة الإنسانية . وكثير من ذلك كله نفقده فقدانا تاماً فى حوار الصور المتحركة ، لسبب بسيط وهو أن صياغة هذا الحوار لا يتصرف فيها الأديب حسب إرادته الفنية ، وإنما يتصرف حسب إرادة المخرج وما يراه مكملا لعمله الكبير . إنه حوار تَشْتغل فيه أيد ومواهب أخرى غير أيدى الأديب ومواهبه ، حوار لا يقوم بذاته ، بل هو جزء من كل ، جزء لا يمكن أن يستقلّ عن المجموع الذى وُجد فيه . وهو لذلك لا يُكْتَبُ ليُقْرَأ ، فقد كُتب ليُسْمَعَ مع مناظر بعينها ، يكمّل دلالتها . إنه حوار تمثيلى غير تام ، لم تُفْسَحْ له الفرصة لكى يكون عملا أدبياً كاملا ، وهو لذلك لا يُفْهَمُ إلا مع شريطه وخلال المرئيات التى اقترن بها . إنه حوار أدبى ناقص ، ينقصه أهمّ ما يمتاز به الحوار الأدبى من التسلسل المنطقى الداخلى الذى يجرى فيه ، ومن أجل ذلك كنا لا نستطيع المضى فى قراءته . ونفس عباراته ناقصة الدلالة لا من حيث ارتباطها بالمناظر ، بل لأنها فى ذاتها غير كاملة ، إذ هى تتألف من كلمات كأنها إشارات توضع فوق الصور المتحركة لتُفْهَم دلالاتها من خلال الظلال والأضواء والألوان والمناظر المختلفة التى يلتقطها المصورون . وأكبر الظن أن هذا هو السبب الحقيقى فى أن أدباء الصور المتحركة الذين يصنعون موضوعها وحوارها لا يَطْبعون أعمالهم ولا ينشرونها ، إذ يعرفون قبل غيرهم أنها لا تصلح للقراءة ، ومن هنا كنا نقول إنها أعمال وقتية أو أعمال زائلة ، فليس لها دوام الأدب ولا استقراره وثباته . وحقاً إنها تثبت وتستقر على أشرطة ، ولكنها لا تستطيع الانفصال عنها والمعيشة خارجها ، فهى موقوتة بها ، ولا تستطيع الحياة بدونها ، ولذلك كانت تموت بموت الشريط ، ولا يبقى منها إلا ذكريات تتردد فى ذاكرة مَنْ شاهدوها ، حتى إذا بَعُدَ الزمن انطمستْ فى ذاكرتهم . وسرعان ما تنطمس لأنها لا تستطيع أن تعيش طويلا ، فليس فيها أصالة التجارب الفنية الحية ، بل إن المخرجين ليقرّبونها منا حتى تغدو كأنها من تجارب حياتنا اليومية الزائلة ، وكأنما يُخْرجون منها عوامل البقاء والدوام ، ومن ثَمّ لا تكاد تثبت فى ذاكرتنا ، إنما هى فرصة للتسلية ، فرصة وقتية

وقد تُخْرج بعضُ أشرطة مسرحياتٍ أو قصصاً لأدباء كبار ، ولكنها دائماً

لا تستطيع أن تحافظ عليها ، إذ تلخصها وتُسْقط من فصولها أو حوارها كثيراً من أحداثها المتشابكة ومن شخوصها مما لا يستقيم والحركة التصويرية المطردة ، كما تسقط كثيراً من المعانى والأفكار التى لا تستطيع أن تُبْرِزها فى منظر مرئى للعين . وقد تشبّث بعض المخرجين فى الغرب بإخراج روايات لشكسبير أو لغيره من كبار الروائيين والقصصيين ، غير أن النجاح قلما رافقهم ، لما يُفْتَقَد فى أشرطتهم التى يخرجونها من توالى المشاهد والمناظر الخلابة وتعاقب المفاجآت المثيرة .

وفى ذلك دليل واضح على أن فن الصور المتحركة لا يستطيع النهوض بإخراج المسرحيات الخالدة ، ومرجع ذلك إلى أنه إن احتفظ لها بكل مقوماتها من قلة الحوادث وبساطة المناظر وطول الحوار بدت كأنها غريبة عن عالمه المتحرك المفعم بالمناظر والأحداث ، والذى لا تَجْرى فيه الكلمات لذاتها ، وإنما تجرى للدلالة على الصور التى تتراءى فيها . وإن حاول أن يُخْضعها له ويُجْرى فيها عمله اقتطع من مشاهدها وحوارها ما يشوّهها . وهذا هو الأسلوب المنتشر بين المخرجين ، وقد يضيفون إلى المسرحية من عندهم كلاماً ومشاهد ومناظر ، حتى يجعلوها صالحة لفهم الجمهور ، ولا تهمّهم فى أثناء ذلك وحدة العمل فى أصله الروائى أو المسرحى ، إنما يهمهم نجاحه وإقبال الناس عليه وما يدخل إلى « شباك التذاكر » من مال وفير .

وليس هذا كل ما تسببه ناحية الربح المادى فى هذا الفن من قصور ، فإن إقبال الناس عليه جعل دوراً كثيرة تنتجه ، فإذا بنا فى سيل هائل من إنتاجه ، وهو سيل من طبيعته أن لا يُعْطَى الزمن الكافى للاختمار والإجادة ، فالسوق تطلب ، والمموّلون أو المنتجون يجمعون الفنانين من هنا وهناك ليصوغوا لهم أشرطة جديدة . وبذلك قلّ فيه الابتكار ، وكثر التكرار ، إذ لا يظهر شريط ويحقق نجاحاً واسعاً ، حتى تتوالى أشرطة أخرى على أسلوبه . وكم من شريط نجح أُعيد عرضه من جديد ، عرضاً ليس أكثر من احتذاء على نماذج سابقة . وكل هذا سببه كثرة الطلب والعرض جميعاً ، فالسوق تطلب والمنتجون يُصْدرون ويكثر إصدارهم . وفى زحمة هذا الإصدار تضعف العناصر الأدبية التى تدخل فى العمل ، حتى لتنعدم القصة الحقيقية أو تكاد ، وخاصة فى الأشرطة الاستعراضية الملونة ، فالمهم ليس القصة

ولا الحوادث ، وإنما المناظر الراقصة والموسيقى الشجية والنساء الفاتنات .

وللنساء فى هذا الفن دور كبير فهن يُختَرْن من الجميلات اللائى تصلح وجوههن للتعبير عن بعض الغرائز العامة فى البشر ، وقلما اهتم المخرجون بأن يكنّ ممن يحسنّ التمثيل وأداء الدور الذى يقمن به . ويلاحظ هذا فى الممثلين أيضاً ، فالممثل قلما تجسد فيه الدور الذى ينهض به ، وكأنه خيال أو صورة فى الإطار العام ، مهما كانت له المكانة الأولى بين الصور . وربما كان هذا راجعاً إلى أنه لا يجد الوقت كى يتطور ويتشكل فى أداء دوره ، على نحو ما يجد من ذلك فى المسرح حيث يكرر تمثيله لدوره ، وكلما مضى فى تمثيله له مرة بعد مرة تجسد فيه ، وعبّر عنه فى طلاقة . على أن الممثل إذا أصبح نجماً لامعاً من نجوم الصور المتحركة كان له أحد موقفين : إما أن يتجمد فى أدوار تشبه دوره الذى نجح فيه ، وإما أن تتجدد الأدوار التى ينهض بها وهو تجدد كثيراً ما يصاحبه ارتفاع وهبوط فى شخصيته التمثيلية ، فيرتفع تارة إلى الذروة ويهبط تارة أخرى إلى الحضيض .

ومعنى ذلك أن فن الصور المتحركة لا يساعد مساعدة حقيقية فى تكوين شخصية الممثل ولا فى تكوين عمل أدبى جدير بالبقاء . وليس معنى ذلك أننا نُزْرِى على هذا الفن أو نحط من قيمته ، فهو من غير شك فن عظيم ، ولكنه لا يزال يحتاج إلى خطوات كى يتم نجاحه المنشود . ومن غير شك برع فيه كثير من المخرجين فى الغرب والشرق ، فأخرجوا أشرطة ممتازة كما برع فيه كثير من الممثلين أمثال « شارلى شابلن » الذى يقف قمة شامخة فى عالم الصور المتحركة سواء من حيث التمثيل أو الإخراج .

وكأنى بعمله مَعْقِدُ الرجاء فى أن تخطو الصور المتحركة إلى الغاية الفنية الرفيعة بحيث يصبح لكل شريط من أشرطتها فلسفة يسعى إلى إبرازها . ومعروف أنه هو الذى يضع قصة شريطه ، وأنه يظل سنوات يؤلفها ، مفكراً فى فلسفتها وفى حوارها ، مصححاً تارة ، وحاذفاً أو مضيفاً تارة أخرى . حتى إذا انتهى من ذلك العمل اختار طائفة من الممثلين ومرّنهم على الأدوار التى يؤدونها ، وهو فى أثناء ذلك يعدّل فى قصته ويصحح . ثم يأخذ فى وضع مناظر القصة ورسومها ويؤلف الموسيقى المناسبة لها . ويبدأ التمثيل ، فيشرف على

المصورين ويشير عليهم بما يرى فى الزوايا وفى الظلال والأضواء ، كما يشير على الموسيقيين بما يحقق دقة الأداء والعزف . وفى أثناء ذلك يتدخل فى كل حركة من حركات الممثلين وفى كل نبرة من نبرات أصواتهم . وبذلك يتكامل عمل الشريط ، فجميع أجزائه وعناصره يؤلفها شخص واحد هو الأديب والممثل والموسيقى والمصور والمخرج وهو المنتج أيضاً ، فليس هناك من يتحكم فى حريته ، وليس هناك أى شائبة خارجية تشوب عمله .

وفى رأيى أنه حين يتوفر كثيرون من أمثال «شارلى شابلن» فى فن الخيالة فلا يكون العمل فيه جماعياً بل يعود فردياً كما هو شأن الفنون الجميلة جميعاً ينهض حقاً نهضة تحقق أحلامنا وأحلام الإنسانية المرجوة إذ تظهر فيه طبقة من داخله ، طبقة مرنت عليه وعرفت ضروراته وحاجاته وكيف تجعل منه وحدة متماسكة . إنه من غير شك فن يحمل إمكانيات كثيرة ، أما هذه العيوب التى قدمناها فإنها لا ترجع إلى جوهره فى ذاته ، وإنما ترجع إلى النظام الجماعى الذى يتحكم فيه ، والذى يشتت وحدته ، كما ترجع إلى الغايات التجارية التى تصاحبه ، فإذا تخلص من هذه وتلك أمكن أن يولد ميلاداً جديداً .

بين القصة والمسرحية

لعل أهم فارق يفرق بين القصة والمسرحية أن الأولى لا تفتقر إلى مسرح تستعين به فى أدائها ، بينما تفتقر الثانية إلى مسرح يُبْرِزها ، فالمسرح مكملٌ لها ، ولا يمكن أن تنهض بدونه . ولا يَعْنِى ذلك أن المسرحية لا تُكْتَبُ قبل أن تمثَّل ، بل هى تكتب أولا ، ثم تمثل ، ولكن كاتبها يلاحظ أنه يقوم بعمل مسرحى ، عمل يُسْمَعُ بينما يُرَى ، عمل لا يسمعه شخص أو أشخاص قليلون ولا يراه نفر محدود من الناس ، وإنما يسمعه ويراه جمهور غفير من المتفرجين .

فالجمهور أساس فى المسرحية ، إذ يجتمع أناس فى مكان معين لرؤية فرقة من الممثلين يُجْرِى على ألسنتهم أحد المؤلفين أحداثاً مسبَّبة مترابطة ، ولكل ممثل دوره فيها . وهو ما لا يحدث فى القصة ، فكاتبها يجريها على لسان شخص معين ، ونحن نقرؤها فى أى مكان نشاء غير مقيدين بزمان . فليس فى القصة اعتبارات لزمان ولا لمكان ولا لجمهور أو ممثلين ، وهى لذلك تُقَصّ بأى شكل من الأشكال ، قد تُقَصّ فى شكل مذكرات أو يوميات أو اعترافات أو رحلات أو رسائل ، أما المسرحية فلا تُقَصّ إلا بشكل واحد وفى قالب واحد ، هو قالب الحوار .

وكلُّ ذلك من شأنه أن يقيِّد حرية الكاتب المسرحى ، فهو لا يكتب كما يشاء ، بل هو مقيَّد باعتبارات كثيرة تُرَدّ فى مجموعها إلى أنه يؤدِّى عملا أدبيًّا مسرحيًّا ، يقدِّمه إلى جمهور من المتفرجين ، والمتفرجون والممثِّلون جميعاً لهم طاقة محدودة على الاستمرار فى الفرجة والعمل . أما القصَّاص فلا يتقيد بشىء خارج عمله ، ومن ثم كان يمكنه أن يطيل فيه إلى مئات من الصحف ، فليس هناك زمن يُفْتَرَضُ عليه ، بخلاف الكاتب المسرحى فإن زمنه محدود ، لأن الناس لا يستطيعون المكث مجتمعين أكثر من ثلاث ساعات . ونفس الممثلين لا يستطيعون أن يمضوا فى عملهم بإحسان إلى أكثر من هذه المدة ، وخاصة أن بعض الأدوار يطول زمنه عن الأدوار الأخرى . ومن هنا كان الكتَّاب المسرحيون لا يَدعون ممثِّلا فوق المسرح طوال مدة التمثيل لمسرحياتهم ، فإن الممثل مهما أوتى من حيوية وقوة ونشاط لا يستطيع النهوض بهذا العمل دون أن يصيبه فتور أو ملل . فإذا لاحظنا أنه

سيقوم بنفس الدور فى الليلة التالية ، بل فى ليال تالية متعاقبة، عرفنا صعوبة عمله ، ولعله من أجل ذلك كان الكتّاب المسرحيون يقسمون مسرحياتهم إلى فصول تتخللها فترات للاستراحة ، يُسْدَلُ فيها الستار ، لكى يستريح الممثلون من جهة والمتفرجون من جهة ثانية ، ويتناولوا بعض المرطّبات .

وهذه الأشياء جميعها من شأنها أن تحدث فى المسرحية ضرورات لا تعرفها القصة ، إذ لا يُقْصَدُ بها إلى تمثيل ولا إلى استثارة جمهور من المتفرجين وجذب انتباهه ، بحيث يتركز اهتمامه تركزاً تامًّا لمدة قصيرة من الزمن. فالقِصَرُ أساس فى المسرحية ، ومن ثم كانت لا تطول غالباً إلى أكثر من مائة صفحة ، أما القصة فقد تكون قصيرة وقد تكون طويلة طولا مسرفاً . والقصّاص يتحدث كما يشاء، أما الكاتب المسرحى فيتحدث عن طريق الممثلين بصورة لا تسمح للتطويل ولا للاستطراد ولا للتعليق على الحوادث والأشخاص .

وعمله مشترك بينه وبين الممثلين والجمهور ، عمل أساسه بل جوهره ولبّه التمثيل. وحقًّا قد نجد مسرحيات ضعيفة من الوجهة التمثيلية قوية من الوجهة الأدبية ، كما قد نجد العكس . ولكن النوعين جميعاً ليسا هما العمل الأدبى المسرحى الكامل إلا أن يكون العيب ناشئاً من الممثلين أنفسهم ومن أن الفرقة التمثيلية التى نهضت بتمثيل المسرحية لا تُتْقِن فن التمثيل ولا تعرفه معرفة دقيقة . على أن نهوض بعض الفرق التمثيلية الماهرة بتمثيل مسرحيات ضعيفة لا يُغْنيها من أمرها شيئاً ، فإن نجاحها لا يدوم طويلا ، بل سرعان ما تَدْخل فى ظلال الفناء ، فتصبح وكأنها أضغاث أحلام .

ومعنى ذلك أنه لا بد للمسرحية ، لكى تبقى على الزمن ، من صفات تتيح لها هذا البقاء ، صفات فى تكوينها وفى شخوصها ، ولا بد لها من عقدة تدور حولها أحداثها ، وينشأ منها موضوعها ، يحيط بذلك إطار من الحوار ، تصمَّم فيه مواقف مختلفة تثير الجمهور وتجذب انتباهه . ويخلق الكاتب المسرحى فى أثناء ذلك مناسبات لدخول الممثلين وخروجهم ، وهم طوال ظهورهم يتجاذبون أطراف الحوار البارع الرشيق .

نحن إذن بإزاء أدوار لممثّلين يجرى على ألسنتهم كلام ، كل كلمة فيه وكل

عبارة تجد صَدًى لها فى الآذان والأفهام ، كلام مَسْرحىٌّ اختير ليتطابق مع أدوار الممثلين ، وكأن بيد مؤلفه ميزاناً شديد الحساسية ، فهو لا ينقص ولا يزيد فى الحوار ولا يتدخل فيه أى تدخل ، بل يتجرّى ، بحيث نشعر بارتباط أجزائه بالأدوار التى يؤديها الممثلون ارتباطاً تامًّا واضحاً

فالكاتب المسرحى لا يقول كلاماً على لسانه ، وإنما يقول كلاماً على ألسنة ممثلين ، أو بعبارة أخرى يضع نفسه موضع طائفة منهم ، فهو تارة على لسان هذا الممثل وتارة على لسان ذاك . إنه يضع نفسه موضع فرقة بأكملها ، يتخيَّل ما يلزم كل واحد من أفرادها من صنوف الكلمات بحيث يؤدّى دوره أداء ناجحاً .

ولا تعرف القصة ولا يعرف القصّاص شيئاً من ذلك ، فليس وراءه ممثلون يمدُّهم بهذا النوع من الكلام المسرحى الذى يعتمد على الحوار والذى ينبغى أن يُراعى فيه التلاؤم بين الممثل ودوره ثم بينه وبين الممثلين الآخرين ، . كما ينبغى أن يراعى فيه التلاؤم بينه وبين ما يشغله من الساعات القلائل ومَنْ يستمع إليه من الجمهور المحتشد . وكل ذلك يدفع الكاتب المسرحى دفعاً إلى الاختيار الدقيق لموضوعه ولصورة حواره وترابطه ترابطاً ، يترتب فيه كل جزء على ما قبله ترتبا محكماً .

إنه يصنع لوحة سريعة يلحظ فيها تحديد الزمن ، لوحة لها موضوع ، هو حكاية درامية ، ولابد أن تكون الحكاية غنية ، بحيث تفيض بمواقف ومفاجآت بل بحيث ينشأ فيها صراع عنيف بين شخوص أو بينهم وبين القدر أو أى حظ معاد . فلابد من صراع بين قوى متضادة ولابد من أزمة مستحكمة ، ولابد من سلسلة من الصدمات والهزات تتفاوت معها حدة الانفعال فى نفوس النظارة مع المشاهد المختلفة ، بحيث يتملكهم تأثر شديد بسبب ما يفاجئون به من أشياء غير متوقعة ، إذ تتوالى صدمات عاطفية أو فكرية تشدُّهم شدًّا إلى المسرح وما عليه من تمثيل .

إن المسرحية عمل سريع حاسم ، عمل تتعاقب فيه المناظر من العرض إلى العقدة إلى الحلّ ، وتتعاقب المفاجآت والصدمات أو المواقف والأوضاع التى من شأنها أن تؤثر فى الجمهور وتستفزه ، وتُشْبِع فيه العواطف المختلفة عن طريق وحدة الحدث أو وحدة الأهمية . وهذه الحدّة فى المسرحية هى التى جعلت النقاد منذ أرسطو يتمسكون بفكرة ربط الأجزاء فيها ربطاً دقيقاً أو قل ربطاً متوتراً بواسطة

الأفكار والأقوال التي تجرى على ألسنة الشخوص ، وهي أقوال وأفكار عمادها الانتخاب ، حتى تصبح مسرحية أو صالحة للمسرح . إنها لا تُراد لذاتها ، وإنما تراد لإلقاء كل ما يمكن من ضوء على الشخوص حتى تَبْرز بروزاً بيناً بما يجلوها من مصادفات ومن وقائع ومفاجآت .

فالمسرحية تقوم على الانتخاب والاختيار ، انتخاب الموضوع واختيار الأحداث والشخوص التي تفسره . وكان الموضوع عند اليونانيين يُسْتَقَى غالباً من الأساطير وانتقاه شكسبير غالباً من التاريخ أو من بعض القصص التي سبقته . وسواء كان الموضوع من الأساطير أو من التاريخ الحقيقي أو من القصص أو من الحياة الواقعة فلا بد فيه من صلاحيته للمسرح بمعنى أن يكون خليقاً بأن يثير اهتمام الجمهور عن طريق الشخوص التي تمثله ، والتي ينبغي أن لا تكون شخوصاً عادية ، بل تكون شخوصاً معقدة زاخرة بالانفعالات ، حتى يمكن صنع المفاجآت . وهي شخوص تجرى في فلك عام ، هو فلك الموضوع أو فلك الأحداث والأقوال والأفعال

إننا بإزاء عرض حادٍّ سريع ، عرض مثير يستفز الجمهور ، ولذلك تكون المفاجأة عنصراً أساسيًّا فيه ، بخلاف القصة ، فلا يُطْلَبُ من القصاص أن يفاجئنا دائماً ، قد تأتى عنده المفاجأة ، ولكنها ليست شرطاً من شروط القصة لأنه يكتب في محيط أوسع ، ليس فيه تمثيل ولا جمهور يريد أن يصدمه بما لا يتوقع ، حتى يجذب انتباهه . ومن ثَمَّ يستطيع أن يمضى في تؤدة وأن يطيل كما يشاء ، فأمامه الصحف يستطيع أن يستنفد منها ما يريد ، ليرسم قصته الطويلة ، التي تتسع لحوادث كثيرة . وليس معنى ذلك أنه لا توجد في القصة وحدة عضوية من شأنها أن تجعلها بناء متكاملا ، بل الوحدة العضوية ضرورية فيها ضرورتها في المسرحية ، ولكنها تختلف فيهما ، فالوحدة في المسرحية وحدة سريعة متحفزة أو متوثبة ، أما في القصة فوحدة بطيئة مرنة ، تتيح للقصاص أن يتصرف فيها ، فإذا الأفكار تتشعب ، وإذا الشخوص تتعدد تعدداً لا يمكن أن ينهض به مسرح .

ومعنى ذلك أن المسرحية محدودة بزمن عرض قصير ، أما القصة فليس لها زمن محدود ، ويمكن القَصَّاصَ أن يتدخل فيها بالشرح والتفسير إذا دعت الضرورة ،

وقد يقف أمام منظر طبيعي فيصفه وصفاً مسهباً يُرْخي العنان فيه لخياله . فعنده من الحرية حظ بل حظوظ لا يحلم بها كاتب المسرحية المقيد بموضوع خاص وأحداث خاصة وحوار خاص تتكشّف في أثنائه صفات الشخوص ، حتى تَلْقى مصيراً محدّداً. والقصاص قد ينوّع في مصير شخوصه ، وقد ينوّع في الأحداث ، فهو دائماً أكثر حرية من الكاتب المسرحي إذ لا يصطدم بعوائق تفرضها عليه ملابسات خاصة .

إننا في المسرحية إزاء شريط قصصي سريع تتطور فيه الشخصيات من خلال عرض وأحداث وأزمة وحلٍّ ، أما في القصة فنحن إزاء عمل كبير ، يتعمق فيه الكاتب أو القَصّاص ، وكأنه لا يصف حادثة بعينها أو موضوعاً بعينه ، وإنما يصوّر الحياة من خلال شخوص لها أبعاد نفسية مختلفة .

وهذا ما لا يستطيعه الكاتب المسرحي فإنه مقيد بعمل خاص ، عمل لا يعرض فيه صور الحياة كما يشاء ، بل يعزل صورة بعينها ، ويُعِدّها للتمثيل . فعمله قائم على العزل والانتقاء ، يعزل حقيقة من حقائق الحياة ويعرضها علينا مكبّرة دون أن تتداخل معها حقائق أخرى ، فهو يعيش في حقيقة أو كأنه يعيش في تجربة ، تجربة محدودة يستخلصها لتؤثر فينا تأثيراً حادًّا قويًّا ، بما يصوغها فيه من قالب الحوار المتماسك .

ومعنى ذلك أن المسرحية لقطة أو لحظة بخلاف القصة فهي لقطات ولحظات ، أو بعبارة أخرى هي سلسلة أو سلاسل من الوقائع ، سلاسل تلتقي لتكون عملا قصصيًّا طويلا ، لا يُكْتَفَى فيه بجزء من الأجزاء . إنها ليست نبذة ، إنما هي كلٌّ كبير ، إنها نهر زاخر فياض بالحياة واسع الرحاب والآفاق . وليس هنالك أي شيء يدعو القصاص إلى السرعة أو التعجل ، فهو يتدفق كما يريد في غير انقطاع ، حتى يصل إلى نهاية قصته وتتجلّى وحدة الأحداث بينّة واضحة .

وفرق بعيد بين عالَم المسرحية وعالَم القصة ، فعالم المسرحية نَفَسه قصير ، سرعان ما ينتهي ، وهو عالم محدود بثلاث ساعات وبشخوص لا يتكاثرون تكاثراً من شأنه أن يُشيع الاضطراب في التسلسل المسرحي ، عالم يحدّه إطار ضيق من الأحداث والشخوص ، ولا مجال فيه لاستطراد أو لأحداث تأتي على الهامش ، أو لقصة فرعية ، أو لأي شيء يُحْدث خللا في منطقه .

فمنطقه حادٌ حدة شديدة ، منطق يقوم على اختيار الشخوص واختيار المواقف والمفاجآت ، منطق لا يتسع فى ملابسات ولا يفيض ذات اليمين وذات الشمال فى التعايق على الشخوص والأحداث . ومن المعروف أن من حق القصاص أن يسهب فى الأوصاف والشروح التى يدمجها فى نطاق الحدث العام لقصته . إنه يقدّم الحياة كلها من جميع أطرافها ، فإذا قدّم لنا شخصاً كان من حقه أن يعرضه علينا بكل ظروفه وملابساته من حين مولده إلى حين الحوادث التى يقوم بدور فعّال فيها . وهو كما يُسْهب فى تعريفنا بظروفه يسهب فى دراسته واستبطان نفسه بدون أى عائق يحول بينه وبين ما يريد ، إذ يجمع لنا حياته وانفعالاته النفسية والاجتماعية ناثراً تحليله وفلسفته وآراءه فى المجتمع .

وتسمو القصة كلما تغلغلتْ فى دراسة الإنسان وواقعه وأكثرت من عرض دخائله ودخائل الحياة . إنها تنقل لنا الحياة بأكملها بجليلها وتافهها وحوادثها الكبيرة والصغيرة ، فكلها مثار اهتمام للقَصَّاص ، لأنها جميعاً من ذرّات الحياة ، والحياة تتألف من الجليل والحقير والكبير والصغير ، لا فرق بين تافه وغير تافه ، فكلها تتحول فى مخيلة القَصَّاص البارع إلى أشياء مهمة تثيرنا .

ولعله من أجل ذلك كانت القصة أكثر شعبية من المسرحية ، فالمسرحية ، وأقصد المأساة ، قطاع رفيع ظلّ طويلا يستمد من الأساطير ومن التاريخ وحياة الملوك والأمراء ، ثم هبط من هذه السماء إلى حياة الشعوب . أما القصة فكانت فى أول نشأتها نفس الحكايات الشعبية التى تسمر بها الشعوب ، ثم دخلت فى مضمار الفنون الأدبية ، ولم يُخْرِجها ذلك من دوائر الشعب ، فهى فن شعبى ترقّى على أيدى القصاصين البارعين . أما المسرحية فمنذ وُجدت أحيطت بهالة من السمو ، كانت شعراً ، ثم اتخذت النثر أداةً لها ، ولكنها ظلت تحتفظ بقيم أدبية كثيرة .

والقصة لذلك أقرب إلى الشعب ، لأنها منه وإليه ، وقد استطاعت منذ القرن الماضى أن تصوِّر حياة الشعوب تصويراً دقيقاً ، لما تمتاز به من قدرة واسعة على تمثيل اللقطات المختلفة لتلك الحياة . إنها مرآة مستوية كبيرة ، لا حدود لها ، وهى تدور هنا وهناك لتلتقط وتسجِّل لا الحياةَ الظاهرة وحدها ، بل أيضاً الحياةَ الباطنة بكل مُنْحنياتها ومكنوناتها . أما المسرحية فمرآة غير مستوية وهى لا تلتقط كل جوانب الحياة ، إنما تكتفى بواقعة معينة ، تمدُّ فيها حواراً تبسطه على ألسنة مجموعة قليلة من

الشخوص ، لا نراهم إلا فى بضع ساعات ، وقد لا نراهم إلا فى بضع دقائق من حياتهم ، وهى رؤية غير تامة . أما شخصيات القصة فنحن نراهم رؤية تامة ، يفصّلها القصاص ويُسْهب فيها كما يشاء بدون أى تلميح أو إيحاء من طرف خفى .

ويلعب التلميح والإيحاء فى المسرحية دوراً واسعاً ، بسبب ما يقصد إليه الكاتب المسرحى من إثارة الانفعال فى الجمهور ، ولذلك يعمد إلى الإشارات، وتقلُّ عنده التفصيلات بينما تكثر فى القصص ، بل لعلها إحدى سماتها البارزة التى تفرق بينها وبين التمثيل . ففى القصة يقال كل شىء بحذافيره ، أما فى المسرحية فلابد من إيحاءات فى أثناء الحوار وبين الفصول ، تكمل القصة وتستولى على مشاعر الحاضرين ، وتملك عليهم ألبابهم ، بما تثير من تشوق للمتابعة واهتمام .

ولو قارنا بين مسرحية وقصة مقارنة دقيقة للاحظنا فى الحال أن القصَّاص يسير وئيداً على هَوْن ، أما الكاتب المسرحى فكأنما يقفز قفزاً ويثب وثباً سريعاً . فنحن عنده ننتقل بين قفزات ووثبات ، أما فى القصة فكل شى وكل كلمة وكل فقرة على طبيعتها فلا وثب ولا قفز ، إنما تسلسل وطيد محكم .

ولذلك ظاهرة واضحة فى أسلوب الفنَّين ، فأسلوب القصة أسلوب مطنب ، يمكن أن نرى فيه جوانب متعددة من نفسية الشخصية على لسانها ولسان غيرها من الشخوص ، وليس هناك أى مقتض لأن يقتصد القصَّاص فى عرض جوانب شخوصه الأدبية ، بل لعل الاقتصاد يضرُّ به ، إذ يحول بينه وبين جمع كل الحقائق وكل الجزئيات . أما فى المسرحية فالأسلوب ينبغى أن يكون موجزاً أشد ما يكون الإيجاز ، لما قلناه من أنها تعتمد على التركيز فى الموضوع وفى الأحداث وفى الشخوص والحوار . إنها عالم اللمح السريع ، ولا يضر عالمها شىءٌ كالتصريح المسرف والإسهاب المطنب ، لأنهما يعوقان الحركة المسرحية فيها ، وهى عمادها فى عرض الأحداث ، وكل ما يعوقها يفسدها إفساداً لا صلاح لها بعده .

وعلى العكس القصة فإنها تقدّم لقارئ ، يقرأ ويتأمل ويستطلع ، وعنده من الوقت ما يكفيه لكى يلم بكل التفاصيل ، وهى تدعوه إلى أن يعرف الحياة ويفهمها ، ومن ثم تبسطها أمامه بكل شعبها وتفاريعها ، وهو يجد فى هذه التفاريع والشعب بُغْيته ، حتى يتم له الفهم وتتم له المعرفة . وشىء من انفعال العاطفة الشديد واستثارتها لا يكاد يلم به إلا فى موقف

بعد موقف بعيد ، بل قد لا يلم بشيء من ذلك . أما المتفرج وخاصة فى المسرحيات العاطفية فإنه يحيا إلى ثلاث ساعات فى عاصفة من هياج العاطفة وانفعالها . ولذلك كان يؤذيه التصريح المكشوف ، لأنه يخفف من حدة انفعاله ، بل قد يذهب به .

فالإيجاز خاصة الكتابة المسرحية بينما الإطناب خاصة الكتابة القصصية ، وهى خاصة تجعل القصة أقدر على نقل الحياة لأنها تستطيع أن تنقلها بجميع عناصرها ، وتفاصيلها ، ولعلها من أجل ذلك كانت أقرب إلى نفوس الناس ، لأنها تصور لهم حياتهم تصويراً كاملا ، تصورها بجميع ظواهرها وبواطنها أو دخائلها . إنها لا تصور لهم — كما تصور المسرحية — حوادثها الجسام فحسب ، بل تصورها لهم بحوادثها الجسام وغير الجسام ، فالكل فيها سواء . إنها ترجمان الشعوب إذ ترى فيها واقعها بجميع قضاياه ومواقفه وأوضاعه كما ترى فيها صورتها بجميع قسماتها وملامحها . أما المسرحية فأقل منها شعبية ، وحقاً إن النقاد منذ أرسطو يطلبون فيها أن تطابق الحياة ولكنها تشقل بضرورات كثيرة من شأنها أن تجعل ملامستها للحياة تأتى فى المرتبة الثانية بعد القصة ، إذ تقوم على الاختيار ، كما تقوم غالباً على إثارة الانفعال بتصوير جزء من الحياة تصويراً سريعاً حاسماً . وهذه السرعة وهذا الإيجاز وما يقترن به من تلميح وتركيز لا يجرى فى الحياة العادية ، لأن الحياة مبسوطة كالقصة وهى لا تحدد بثلاث ساعات ، بل هى آماد متطاولة ، لا ينطق فيها الناس بكلمات المسرحيات العنيفة الحادة حدة شديدة . والناس يتحاورون حقاً فى حياتهم العادية ، ولكن لا كهذا الحوار اليقظ الذى نشاهده فى المسرحية ، بل كثيراً ما يرسلون الحوار على غاربه ، وكأنهم فى نصف وعيهم ، وقد يعتريهم الشرود والذهول ، وقد نحس بضرب من الفراغ فيما يقولون ، وكل ذلك لا أثر له فى الحوار المسرحى الحاد المتوثب الواعى السريع .

ولعلنا لا نغلو بعد ذلك كله إذا قلنا إن المسرحية تقوم دائماً على الانتقاء ، وتحتفظ لنفسها من أجل هذا الانتقاء بقيم فنية كثيرة ، لأنها إنما تصور جزءاً لا تصور كُلاً ، ولأنها تعمد إلى إثارة الجمهور ، ولأنها تُعْنَى بالتلميح الخاطف . وليس معنى ذلك أنها لا تمثل الحياة ، فهى تبغى ذلك وتنشده ولكنها لا تستطيع أن تحققه على نحو ما تحققه القصة . وكأنما للقصة قوة تجعلها تصور الشيء فى

أوضاع متباينة. أما المسرحية فتختار وضعاً بذاته ، بالضبط كما يصنع الرسامون ، فهى بالقياس إلى القصة كلوحة الرسام الماهر . وكما أن لوحة الرسام تحاول أن تبرز لنا وضعاً فى الطبيعة كما يقع فى مخيلته ، أو كما ينبغى أن يكون ، كذلك المسرحية تصور لنا جزءاً من الحياة فى الصورة التى ينبغى أن يكون عليها ، وكأن صاحبها يريد لهذا الجزء التمام والكمال بالضبط كما يريد الرسامون للوحاتهم .

ومعنى ذلك أن المسرحية لا تنقل الحياة غالبا نقلا دقيقا ، بخلاف القصة فإنها تستطيع أن تقترب منها قرباً شديداً . ومعروف أن الحياة فى الفنون لا تمثل تمثيلا تامًّا ، وأنها تختلف قرباً وبعداً منها ، ومن غير شك يقرب فن القصة من الحياة بأكثر مما يقرب فن المسرحية ، لأن القصّاص أكثر حرية ، ولأنه لا توجد عوائق تحول بينه وبين ما يريد من ذلك. إنه لا تُثقله ضرورات المسرح ولا ضرورات إثارة الجمهور ، وهو حقًّا صاحب عدسة قوية تستطيع أن تكبّر ما ترصده من حياة الناس أو تصغّره ، ولكنها لا تخرج به عن حقيقته إلا قليلا جدًّا ، وقد لا تخرج . أما عدسة الكاتب المسرحى فإنها تضغط ما تراه وتنظّمه ، بحيث ترفع النظارة إلى ذروة الانفعال العاطفى بمشاهد متخيلة تجعلهم يقتنعون اقتناعا بأنها مشاهد من الممكن أن تجرى فى الحياة . مشاهد تجمع الأحداث كما تجمع البؤرة الضوء فتنعكس منها ألوان الطيف. ومن هنا سبقت القصة المسرحية فى تطبيق المذهب الواقعى ، لأنها أقدر على تمثيل الحياة ، إذ تقدمها لنا بكل أضوائها وأشعتها ، وقد تلوّن فيها ، ولكن تلويناً طفيفاً لا يباعد بينها وبين أصلها فى واقعنا ، إذ تحتفظ بكل مشخصات الأصل وحقائقه وبواديه وخوافيه .

ونستطيع أن نلخّص ما قلناه فى أن الكاتب المسرحى مقيد بقيود المسرح وضروراته الكثيرة ، أما القصّاص فحرٌّ من كل قيد سوى فنه ، وليس هناك أى شىء يحول بينه وبين الانطلاق حسب إرادته الفنية . وليس معنى ذلك أن القصة تتقدم المسرحية فى محيط الأدب ، فلكل منهما دورها وجلالها وخطرها ، وإن من الخطأ أن نقدّم إحداهما على الأخرى من الوجهة الأدبية الخالصة ، إنما نقول إن فن المسرحية أكثر صعوبة من فن القصة ، لأن الكاتب المسرحى يلتزم قواعد فنية كثيرة . ولأنه لا يقدّم قصة فحسب ، وإنما يقدم قصة مسرحية معقدة .

الأسلوب القصصى

لكلمة الأسلوب القصصى معنيان ، معنى عام يشمل بناء القصة كله بجميع موادّه وعناصره ، ومعنى خاص يقف عند التعبير ووسائله اللغوية وخصائصه اللفظية . وقد مرّت القصة بأطوار تميزت فيها أساليبها وافترقت من طور إلى طور ، ونحن نستطيع أن نتبين أصولها فى الملاحم وفى الأناشيد والتراتيل الدينية والأقاصيص الشعبية المختلفة ، ولكل أمة من ذلك أطيافها التى احتفظت للعالم بها ، فعند اليونان نجد « الإلياذة » و « الأوديسا » وعند الرومان نجد « الإنيادة » وعند الهنود نجد « الڤيدا » و« المهابهاراتا » وعند الفرس نجد «الشاهنامه» . وتلك كلها ملاحم شعرية رائعة ، وبجانبها نجد قِصص السَّمر الشعبى ، التى كُتبت نثراً ، كتلك القصص التى أُثرت عن مصر الفرعونية مثل « مغامرات سنوحى » و « قصة حطام سفينة » و « حكاية الفلاح الساذج » . وقد نشأت بعد ذلك فى عصر متأخر عند اليونان والرومان جميعاً قصص الرحلات والمخاطرات ، وأخرى على ألسنة الحيوانات كتبها إيسوب ، ولا ننسى «كليلة ودمنة» التى ترجع إلى أصل هندى .

ومضَى فى أوربا زمن طويل طغت فيه قصص المخاطرات على كل فنون القصص ، وكانت تعتمد أكثرما تعتمد على الخيال وما يُطْوَى فيه من أساطير وجنٍّ ومرَدة وخوارق مختلفة ، ثم أعقبتها قصص الفروسية ، وانغمست تلك القصص فى الخرافة وفى الحب ، وتمثلها ملحمة «أغنية رولان» المشهورة . ثم كان «دانتى» فألف « الكوميديا الإلهية » ولم يؤلفها باللاتينية ، وإنما ألفها بلغة شعبه الإيطالى الدارجة ، غير أن القصة دارت فى مجال دينى شعبى . وجاء من بعده سرڤانتس الإسبانى فألف قصته « دون كيخوته » وضمنها من الواقع ما جعلها أول نموذج للقصة الحديثة ، وقد تلاها قِصصٌ كثيرة تصور المجتمع وتنقد العادات والتقاليد . وبذلك خرجت القصة من دور الخيال إلى دور الواقع المحسوس ، وأخذت منذ القرن السابع عشر تُعْنَى بتحليل العواطف والنفوس ، غير أنها لم تتخلص تماماً من حكايات المخاطرات. ولا نصل إلى القرن التاسع عشر حتى نجدها تعنى بطبقات المجتمع والفرد وحقوقه المهضومة . وتأخذ فى النهوض نهضة رائعة فى فرنسا وإنجلترا وروسيا وإسكندناوة ،

وكلما تقدمنا فى القرن حقبة كلما تقدمت القصة خطوة ، فقد ظهرت أولا القصص الرومانسية الاجتماعية تحمل طابع العاطفة المتقدة ، ثم ظهر بلزاك فى مجموعته القصصية الواقعية البديعة التى سماها « الكوميديا الإنسانية» . وخطا كتّاب الروس بالقصة خطوات نحو تصوير الحياة البشرية . ولم تلبث القصة أن استوعبت الحياة بجميع صورها السعيدة والشقية ، وفسحت صَدْرَها للقضايا الاجتماعية وللتحليل النفسى ، بحيث غدتْ فى عصرنا أهم فرع أدبى إنسانى يجلو أعماق الحياة البشرية والأحوال النفسية الواعية وغير الواعية ، وكأنها دائرة معارف الإنسان ، فهى تجسِّم إحساسنا به وبمشاكله وظواهره وبواطنه منفرداً ومتقلباً فى مجتمعه .

وأتاح لها هذه الطاقة التعبيرية الكاملة كتّابٌ أفذاذ فى الغرب ، نقّبوا بها فى الإنسان ومجاهل حياته من حين ميلاده ودخوله فى عالم الحقيقة الدنيوية وتفتّح عينيه على هذا الكون العجيب إلى حين فنائه وانطفاء الحياة فيه ، باحثين فى الفلك الذى يدور فى محيطه ، فلكِ مجتمعه الصغير ، وفلك الوجود كله ، وما يعانيه فى أثناء دورانه من ضروب صراع بينه وبين الحياة أو بينه وبين الفناء .

وفسَح لهؤلاء الكتّاب فى مجال التعبير مرونةُ القوالب التى تملكها القصة ، إذ ليس لها قالب معين يتحكّم فيها كقالب الحوار الذى يتحكم فى المسرحية ، فمن الممكن أن تُصاغ فى قالب رسائل أو فى قالب مذكرات أو يوميات أو اعترافات أو رحلات أو فى قالب سرد قصصى على لسان شاهد عيان . وقد يسردها أحد شخوصها ، وقد يسردها المؤلف نفسه . فليس هناك قالب معين يُفْرَضُ على القَصّاص ، بل له أن يختار القالب الذى يريده. ثم هو فى عَرْضها تامُّ الحرية ، فقد يبدؤها من أول حوادثها ، ويمضى بالحوادث مُسَلسلا لها مع الزمن ، وقد يبدؤها بخاتمتها ثم يأخذ فى تجلية هذه الخاتمة وكيف تضامّت أحداث مختلفة انتهت بها تلك النهاية ، وقد يبدؤها بفترة معينة من حياة الشخصية الأساسية فيها ، ثم يعود إلى الماضى ليصور لنا كيف تمت هذه الفترة وما وقع فيها من أحداث. وهذا من حيث البدء والختام ، أما من حيث سياق القصة فهناك صور كثيرة ، منها أن يُعْنى القَصّاص بالحوادث قبل عنايته بالأشخاص ، فهى الأساس ، أما الأشخاص فيَجْرون فيها مع الأحداث ، سواء وقعت فى رحلات أو مغامرات أو جرائم ، فالمهم الأحداث

وما تتشعب إليه من شعب ، تستفز القارئ وتستثير خياله وتدفعه إلى متابعة القراءة ، ولذلك كانت تعتمد اعتماداً على الأحداث المثيرة والحبكة المعقدة المتقنة . ومن صور القصة ما يدور حول شخصية أساسية تنتهى إليها دائماً خيوطها ، ومنها ما يدور حول طائفة من الشخصيات لا تعلو إحداها على الأخرى ، فليس فيها بطل بعينه يمسك بزمام الشخوص الأخرى ولا بزمام الأحداث وحده ، بل تشاركه فى ذلك بقية الشخوص التى تحاول القصة تفسيرها وتوضيح معالمها . وقد تجعل لكل شخص دوراً يتفجر من طبيعته النفسية وما يحيط به من أحداث . ثم من القصص ما يتخذ مادته من الحاضر ومنها ما يتخذ مادته من التاريخ ، ومنها المحلى الذى يعنى بأحوال مجتمع معين وقضاياه ، ومنها الإنسانى الذى يعنى بلب الحياة البشرية وجوهرها ، ومنها النفسى الذى يعنى بالتحليل النفسى للشخوص وما يتردد فى أعماقها إزاء الأحداث من أصداء خفية .

ومن أجل هذا التنوع الواسع فى القصة أصبحت أهم نوع أدبى فى عصرنا ، لأنها تستطيع بصورها المختلفة أن تمثل الحياة وتجلوها فى شتى وجوهها ، إذ لا يستعصى عليها أى خط من خطوطها . وإذا كان القصاصون قد نوعوا فى طرق عرضها فإنهم عنوا أشد العناية بطريقة بنائها ، فلابد أن تغدو كل قصة بناء متكاملا تترابط وحداته ترابطاً عضوياً ، فهى ليست كلاماً من هنا وهناك يملأ فراغاً من الصحف ، وإنما هى عمل أدبى تام ، تراصت جزئياته فيه كما تتراص اللبنات فى البناء المحكم ، وقد يطول البناء حتى يصبح مجلدات

وشتان بين الملحمة القديمة والقصة الحديثة الممتازة ، فإن الأولى تبدو ساذجة شديدة السذاجة بالقياس إلى الثانية وما حققته لها الملكات الممتازة من روعة وإبداع ، فإذا هى عمل كبير بسطت فيه الحياة بجميع عناصرها الواقعية والإنسانية بل بجميع ذراتها النفسية والذهنية ، عمل توفرت عليه عبقرية العصر الحديث وأخذت تصقله بكل ما أوتيت من جلد وصبر وإخلاص وتقدير للفن وقيمه وكل ما تبغى من كمال فى أرفع صوره ، وكأن فى باطن كل قصاص كبير نداء يناديه : تريث حتى تبلغ الكمال فى وصف الأفراد وصفاً صادقاً يفيض بالحياة . والناس يقرءون هذا الوصف فيخلب ألبابهم ، ويذهب عنهم الملل والسأم ، لما يجدون فيه من غذاء لعقولهم وقلوبهم .

غذاء يستمد من واقعهم وحياتهم ووجودهم .

ومما لا شك فيه أن القصة أقرب أنواع الأدب إلى واقعنا الاجتماعى ، وإنما نقول أقرب ، ولا نقول إنها نفس واقعنا ، لأن أى نوع فى الأدب والفنون عامة مهما قرب من تصوير الواقع لا ينقله نقل آلات التصوير ، وإنما ينقله من خلال صاحبه ، وكما تراءى فى مخيلته. فالقصاص مهما كان واقعياً لا ينقل الواقع طبق الأصل ، وإنما يحذف ويضيف فيه حسب إرادته الفنية ، ولذلك كانت القصص تختلف من قَصَّاص إلى قصاص ، لأن كل قصاص يضيف قدرته ويُضْفى على من يصفهم غير قليل من ومضات شعوره وتفكيره .

وحقا إن مادة القصة هى المجتمع وواقعه غير أنها تنتظر القَصَّاص البارع كى يصوغها فى صور بشرية ثابتة . والقَصَّاصون كثيرون ، ولكن الذى يخلد منهم هو الذى يستطيع أن يتغلغل فى أعماق الأفراد وينفذ إلى كيانهم الداخلى وما يرسب فيه من جواهر باقية على الأبد . أما من يقف عند السطح من المواقف والقضايا الاجتماعية فإن عمله لا يبقى طويلا لأنه لا ينفذ فيه إلى الحقائق الإنسانية الخالدة .

ومعنى ذلك أن القصة ينبغى أن لا يكون غرضها التسلية والمتعة السريعة الزائلة ، وإنما الوصول أو النفوذ من خلال الوعى الكامل بالمجتمع إلى الحقائق الإنسانية ، بل إلى جذور هذه الحقائق ودفائنها ومكنوناتها. على أن سهولة القصة الظاهرة والإيمان بانها ليست أكثر من سَرْد قصصى جعلا قصصاً ضعيفة كثيرة تَسْقط فى مجالها ، والقصة من حيث هى فن ليست مسئولة عن هذا الفيض أو السيل المترامى ، فهو ليس أكثر من زَبد سرعان ما يذهب جُفاء ، وتبقى الدرر اللامعة .

وإنما نقول ذلك لنؤكد أن القصة من أروع أنواع الأدب ، وأنها ليست كَلأً مباحاً يغدو فيه ويروح كل من اقتدر على السَّرْد القصصى ، بل لابد للقصَّاص من تسلُّح بأدوات كثيرة مردها إلى التعمق فى الحياة الإنسانية . أما الظن بأنها عمل سهل وأنها ليست أكثر من عرض سطحى لجوانب من حياتنا اليومية الجارية فإن ذلك من شأنه أن يَخْرج بها عن أن تكون فنًّا ، وأن يتناولها كل من يريد أن يختصر الطريق لإنتاج عمل أدبى سهل . إنها فن ، له قيمه الفنية الرفيعة ، سواء من حيث رسم الشخوص أو من حيث التكوين العام للأحداث والمواقف. وهو فن

يستقى من الحياة اليومية الجارية حقًا ، ولكنه يحيل ما يستقيه إلى أشياء ثابتة ، أشياء فيها روح الشمول التى لا تزول. ومن هنا تأتى صعوبتها فهى ليست سرداً قصصياً كما قد يبدو ، وإنما هى خلْق وضبط وإحكام ودأب فى أن يبثّ القصاص فى قصته ما يجعلها خليقة بالبقاء ، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا توفر جاهداً على عمله ، محاولا أن يسبر من خلال مجتمعه أغوار الحياة الإنسانية ويكشف عن جواهرها الدفينة ، ناقلا عالم حياتنا العادية الزائلة إلى عالم باق . ونحن نقرؤه فنحس أن الأحداث والشخوص ليست غريبة عنا ولا بمعزل منا ، ومع ذلك فيها من العناصر الشاملة ما يجعل الناس يحسون أنها منهم ، وليست منفصلة عنهم ولا عن حياتهم .

وإذن فليس بصحيح أن القصة تنقل إلينا الحياة كما هى ، هى تحاول نقلها ولكن إلى أفق واسع ، وباتساعه تأخذ قيمتها ، ويأخذ القصاص صفاته القصصية البارعة ، بحيث تصبح له طوابعه المستقلة التى يتميز بها كما يتميز كل منا بملامحه وقسمات وجهه المستقلة .

وإذا كانت الملحمة الشعرية، تميزت ببراعتها التى جابت بها آفاق العالم ، فإن القصة هى الأخرى لها براعتها ، بل إنها تتقدمها درجات إذ تجعل من واقع الحياة العادية شيئاً غير مألوف شيئاً يسترعى اهتمامنا ويخلب ألبابنا ، فنقول إنها الواقع ، ونقول إنها تستخلص من الواقع ما يشبه الأريج العطِر الذى يستهوى بشذاه الناس ، فإذا هم يستريحون إليه ؛ وإذا هم يرون فيه صورة حياتهم . والقصاص البارع يعرف كيف يؤلف من هذا الواقع عملا يبهرنا بكماله ، وما يسلط عليه من أضواء عقله الساطعة. ولكل قَصَّاص أضواؤه، أو قل لكل قصاص شخصيته التى تزخر بها قصصه، فنقول إنها من صُنْعه وعمل ذات يده ، كما نقول إنها من نفس نسيج حياتنا التى نحياها، ففيها ما نألفه ، ولكنه قد رُكِزَ كما تركز العطور .

وهو تركيز لا يخرج أو يجب أن لا يخرج بالقصة عن صورة حياتنا ، فكل شخص وكل شىء يحيا حياته الحقيقية، ولا استكراه فى أى جانب من جوانب القصة لفكرة أو حادثة أو لعاطفة أو لموقف ، فكل ما فيها يوجد وجوداً طبيعياً ، سواء تولّد أو نما وتطور ، وسواء وقف أو تحرك . ومن أهم ما يحفظ للقصة

كيانها أن لا يوجد فيها أى ضرب من ضروب التكلف لفلسفة أو لوعظ خلقى . وحقًّا قد يوجد ذلك ولكن بشرط أن ينمو من داخلها بحيث لا نتبين للقَصَّاص أى أثر شخصى فيه بشرح أو تعليق على الحوادث ، بل الحوادث تمضى بنفسها ، تحمل فلسفة أو وعظاً ، وقد لا تحمل ، لأنه لا توجد مسوغات لذلك .

وهذه كلها – بلاشك – صعوبات فى فن القصة ، فهو ليس كما يُظَن فناً حراً تام الحرية ، بل هو فن يَنطوى فى داخله غير قليل من القيود ، قيود فى البناء والتصميم وقيود فى رسم الشخوص والأحداث ، وقيود فى الظروف والملابسات التى تضطرب فيها تلك الأحداث والشخوص ، بحيث يُحتفظ لها بمجال طبيعى واجتماعى واضح . ثم قيود فى الخصائص اللفظية والوسائل التعبيرية .

وكما أن لكل قصَّاص بناءه القصصى وطوابعه المتميزة كذلك لكل قصاص وسائله التعبيرية ، وحقًّا إنه يستخدم نفس الألفاظ التى يستخدمها غيره من القَصَّاصين ولكنه يصوغها صياغة جديدة ، فيها شخصيته وروح عصره. وما أشبه الألفاظ فى أيدى القصاصين بالألوان فى أيدى الرسامين ، فلكل رسام ألوانه ، ولكل رسام طريقته فيما يقيم من توافق أو صراع بين الظلال والأضواء ، ولكنها تنتهى إلى تأليف رسمه داخل لوحته بشكله الخاص ، فنميِّزه ونقول هذه اللوحة من عمل فلان أو فلان . وكذلك الشأن فى المادة اللغوية التى يستخدمها القَصَّاصون فإنها تنتهى عندهم إلى لوحات قصصية لها أصالتها الواضحة البينة .

وهذا لا يجرى فى القصة وحدها ، بل يجرى فى أنواع الأدب كلها ، ففى الشعر مثلا نستطيع أن نميِّز بوضوح بين أساليب أبى نواس والبحترى وأبى تمام والمتنبى ، وفى النثر نستطيع أن نميز تمييزاً واضحاً بين أساليب ابن المقفع والجاحظ وابن العميد والحريرى . كذلك شأن القَصَّاصين البارعين ، ينبغى أن يكون لكل قَصَّاص أسلوبه الذى يميزه ويفرقه من القصاصين الآخرين .

والقَصَّاص لا يستطيع أن يكوِّن أسلوبه الخاص بمجرد أن يمسك بقلمه ، بل لابد له من مران طويل ، حتى يصبح له أسلوب متميز ، أسلوب مرن يستطيع به أن يؤدى خيوط تفكيره وأحاسيسه ، بل أدقّ ما يمكن من هذه الخيوط والأحاسيس ، بحيث تقوم لها طوابع تميزه بها ، وشارات تدل عليه دلالة لا يشاركه فيها سواه .

وحقًّا إن القصة كما قلنا أقرب فنون الأدب إلى الشعب ، ولكن ليس معنى ذلك أنها لا تحتفظ لنفسها بخصائص الفن ، فهى إن لم تحتفظ بتلك الخصائص لم تَعْدُ فَنًّا ، بل غدت صناعة عادية، قد تروج ، ولكن رواجها لا يدفع ضعفها الفنى ولا يرفع من قيمتها الأدبية .

وليس معنى ذلك أننا نريد من قَصَّاصنا المعاصر أن يعود بنا إلى أزياء السجع البالية فإنها لم تعد تلائمنا، وأيضاً هى لا تلائم القصة الطويلةالتى ينبغى أن لا نشعر بأنها تخالف المألوف من حياتنا مخالفة صارخة . إن كل شىء فيها ينبغى أن يقرِّبنا من الواقع المحسوس ولايسبح بنا فى عالم الوهم البعيد، فإن سَبَّح بوساطة الألفاظ نفرنا منه نفوراً شديداً .

فنحن لا نريد الارتفاع بأسلوب القصة ، حتى يصبح شيئاً شاذًّا علىأذواقنا ، وإنما نريد الارتفاع القريب على نحو ما ترتفع القصة فى رَسْم أحداثها وشخوصها ارتفاعاً لايفقدها قربها ولاواقعيتها ولا لمسها للحياة اليومية الجارية وقضاياها المختلفة. ومن ثم كان ينبغى أن يكون أسلوبها مرناً طيِّعاً شفافاً ، وليس فيه شىء من نبات اللغة الوحشى أوالشاذ .. أسلوب فيهخفةورشاقة،وفيه حيوية خفَّاقة، أسلوبيتميز به القَصَّاصون ،كما يتميز الموسيقيون بألحانهم ، فلكل موسيقار لحنه وقطعه الخاصة ، مع أنها من نفسالألحان العامة، ولكن له فيها إيقاعه المميز . ودائماً كلما وُجد فن أوعمل فنى كامل وُجد فيه هذا الإيقاع ، فهو اللحن المستتر فى التمثال وفى اللوحة المصورة وفى القصيدة وفى المسرحية ، بل هو لحن غير مستتر فى الأدب بأنواعه ، لأن مادته الألفاظ، وهى تتألف من أصوات وألحان .

إن القصَّاص كغيره من الأدباء يعبِّر فى مجموعات من الألفاظ والتموجات الصوتية عن أحاسيسه وأفكاره بطريق غير مباشر من خلال شخوصه الأدبية ، وينبغى أن يكون لهذه المجموعات جمالها الصوتى الذى ينبع من نفسه ويتفجر من قدرته فى الضرب بأصابعه على أوتار اللغة ، وأن يدلَّ دائماً على أنه يحسن العزف على قيثارتها عزفاً بارعاً . ونحن لا نريد أن يتعبَّد عزفاً قديماً ، وإنما نريد له عزفاً جديداً يتخلص فيه من العزف العتيق ، كما يتخلص كبار الموسيقيين من نغم سابقيهم، مع أنهم يتخلَّقون فى هذا النغم،ولكنهم لايلبثون أنينفصلوا عنه حين

يتبينون أنفسهم ، فإذا لهم نغمهم ولهم عزفهم المحمَّل بالألحان الجديدة التى تعبِّر عن شخصيتهم وروح عصرهم بما فيها من مكوِّنات وتلونات رائعة .

ومعنى ذلك أنه لابد للقَصَّاص أن يتمرن على الوسائل اللغوية السابقة حتى يبتدع لنفسه أسلوباً جديداً ، يعشقه قراؤه ويَصْبون إليه ، أسلوبا ليس فيه أى نتوء ، وإنما فيه الطواعية والمرونة والوضوح ، أسلوباً لا يصل إليه إلا بعد جهد جهيد ، ومع ذلك يقرؤه قارؤه فلا يحس أثراً لجهد ، لأن الجهد مطوىّ فيه . وهو جهد لا تستطيع علوم النحو واللغة أن تهبه لدارسها ، وإنما يوهب للأفذاذ من الكتَّاب ، عن طريق التمرين الواسع والسليقة التى يكتسبونها فى لغاتهم . ولا تتولَّد هذه السليقة إلا بضغط شديد من التدريب من جهة ومن إرادة القصاص من جهة أخرى ، فإذا له موسيقاه اللغوية الخاصة ، وإذا نحن نحسُّ أنها من عمله ومن صُنْعه بالضبط كما نحس أن ألحان الموسيقار فى قطعة فذة ملك له ، وأنها تعبِّر عن كل ما يجرى على أمواج تفكيره وشعوره من حركات عقلية وذهنية .

وقد يقال إن هذا تصعيب فى أسلوب القصة لا داعى له ، وخاصة إذا عرفنا أنه يُقْصَدُ بها إلى عمل أدبى شعبى المضمون ، والشعوب لا تعرف التأنق ولا الجمال الأسلوبى ، وحسب القصاص أن يعبِّر عن قصته فى وضوح ، بل لعل من الواجب أن يهبط بها إلى أساليب الشعب اليومية ، حتى يلائم بينها وبين قرَّائها . وقد يبدو أن هذا القول يتمشى مع منطق القصة ، ولكن إذا أنعمنا النظر تبين لنا بطلانه لما قلناه مراراً من أن القصة فن وأنها ككل فن لا تمثل الواقع تماماً ، حقًّا هى أقرب الفنون الأدبية إلى تمثيل الواقع ، ولكن لا يعنى هذا أبداً أن مهمتها أن تنقله على نحو ما تنقله آلات التصوير ، إنما تنقله بعد أن تدخل عليه ضروباً من الحذف والإضافة أو قل بعد أن تَفْرِض عليه إرادة القصاص الفنية .

ولو أن القَصَّاص نقل الواقع المحسوس نقلا مطابقا تمام المطابقة للأصل لأصبح كأنه حامل بريد ، فهو لا يضيف شيئاً إلى ما يحمله. وكما أنه لا يقف عند الواقع الملموس ، بل يتغلغل فيما وراء هذا الواقع من حقائق نفسية وإنسانية ، فإنه كذلك حين يُنْطق شخصاً بكلام لا يأتى أو لا يمكن أن يأتى بنفس الكلام الذى يصدر منه فى الخارج ، إذ ليس له وجود حقيقى فى الخارج ، إنه شخص من

صُنْعه يُجْرى على لسانه كلاماً يمكن أن يَنْطق به، وكذلك هو فى أفعاله إنما يجعله يفعل ما يتصور صدوره عنه فى الحياة الجارية . وكل ذلك لم يَحْدث فعلا ، والبراعة إنما هى فى أننا حين نسمع هذا الشخص ونبصره لا ننكره، بل نظنه شخصا حقيقيا من أشخاص حياتنا الواقعية

والحق أن التشبث فى القصة بفكرة الواقع إلى حد أن نفسد لغتها بإدخال الكلمات والصيغ العامية تشبثٌ من شأنه أن يفقدها روعتها الأدبية . وينبغى أن نحتفظ لها بقيم هذه الروعة وأن يمرّن القصّاصُ الممتاز فصحانا على أداء ما يظن أن العامية تسبقها فيه أو فى أدائه . والواقعية الحقيقية ليست فى الألفاظ وإنما هى فى المضمون أو فى القضايا والأوضاع الاجتماعية التى ينبغى أن يحسن أداءها القَصّاص والتى لا يستطيع الناس أن يعبّروا عنها على نحو ما يعبر عنها فى قصته . ونحن لا نريد منه التعبير فحسب ، وإنما نريد تعبيراً جميلا ، له إيقاعه الموسيقى الذى يتميز به فى كل ما يكتب من قصص ، هذا الإيقاع الذى تسقط نغماته من نفسه ، فتستولى على النفوس وتأسر الألباب والعقول .

الأسلوب المسرحى

أسبق الأمم إلى النهوض بفن المسرحية بتقاليده التامة هم اليونان ، فقد أرسوا قواعده الراسخة منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، أرساها إيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيد ، وعندهم بلغت المأساة كمالها ، أما الملهاة فقد أظهر فيها أريستوفان تفوقاً ونبوغاً . وإذا كانت المأساة اعتمدت فى أكثر أمرها على الأساطير وأقاصيص الآلهة فإن الملهاة اعتمدت على مشكلات الحياة ونقد المجتمع وتصويره . وقد تخلصت تخلصاً تامًّا من الأحداث غير الواقعية عند «ميناندر» فى أواخر القرن الرابع قبل الميلاد وأوائل الثالث ، إذ استبعد منها الخوارق وجعل موضوعها حياة الناس الجارية وسلوكهم وعيوبهم الاجتماعية

وخلَفَ الرومانُ اليونان ، فتقيدوا بنماذجهم المسرحية، واتخذوها مثلهم الأعلى فلم ينحرفوا عن صورها وقواعدها الإغريقية يميناً ولا شمالا ، بل تمسكوا بها تمسكاً شديداً . وازدهر عندهم فن الملهاة ، أما فن المأساة فلم يضيفوا إليه جديداً ذا قيمة . ثم كانت العصور الوسطى فاختفى المسرح الوثنى الرومانى واليونانى بتقاليده ومصطلحاته ، وحلّ محله مسرح دينى ضعيف مُثِّلت عليه مسرحيات هزيلة ، ليس لها صبغة أدبية حقيقية، وكانت تمثَّل غالباً فى ساحات الكنائس، وقلما تجاوزت حياة القديسين

ثم بزغ عصر النهضة واقترن منذ بزوغه بحماسة شديدة لإحياء التراث اليونانى والرومانى وترجمته إلى اللغات الأوربية الحديثة، فعرف الأوربيون المحدثون الأدب المسرحى القديم ، ولم يكادوا يطّلعون عليه حتى نبذوا أدبهم المسرحى الوسيط ، وانطلقوا يحاكون اليونان والرومان ، فألَّفوا مآسى وملاهى بلغاتهم الدارجة مثّلوها على مسارح يختلط فيها الطراز اليونانى والرومانى بطراز العصور الوسطى .

ونشطت حركة أدبية نقدية واسعة فى إيطاليا كانت تقوم على محاكاة النماذج المسرحية العتيقة وبيان قواعدها والاحتذاء طبق الأصل على مُثلها الرفيعة وما فهم النقاد من قوانينها كقانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان والمكان والموضوع . وقادتْ إيطاليا فرنسا فى هذا الاتجاه ، ولعل ذلك ما جعلها أحرصَ من بلد

كإنجلترا على تطبيق القواعد والتقاليد المسرحية ، وخاصة فى العصر الكلاسيكى .
وحقًّا استبدلوا فى هذا العصر إرادة الآلهة المتعددة بحقائق النفس البشرية ، ولكنهم ظلوا يستمدون فى المأساة من التاريخ ومن الأساطير القديمة ، وارتفعوا بها عن حياة الناس العادية ، فعُنوا بالطبقة الرفيعة حينئذ من الملوك والأمراء ، أما الملهاة فاستمدت موضوعاتها وشخصياتها من حياة الشعب وأفراده . وبينما كانت المأساة تحتفظ بلغة الشعر الرفيعة كانت الملهاة تقترب من اللغة اليومية ، ويتبين ذلك بالمقارنة بين راسين وموليير ، فعند الأول نجد الشعر فى أبلغ صوره . أما عند موليير فقد نجده يعدل إلى النثر ، وقد يستخدم الشعر ولكن بروح نثرية تشيع فيه ، روح يحاول بها موليير أن يقترب غالبًا من حياة الناس التى يمثلها ويجريها على ألسنة شخوصه ، فلغته من نفس لغتهم لولا ما صيغت فيه من نظم وشعر .

وكان من أهم ما تواضع عليه أصحاب النزعة الكلاسيكية فى العصر الحديث أن يُسْقطوا من المسرحية الأجزاء الغنائية التى كانت تنهض بها الجوقة فى زمن اليونان والتى كانت تتخلل الفصول ، وكانت تصحب بالرقص والموسيقى ، وقد جعلها إيسخولوس عنصراً مهمًّا فى مآسيه ، فهى تتداخل فى بنائها ، بينما نحاها سوفوكليس ويوريبيد عن موضوع مآسيهما ، وإن ظلا يحتفظان بها . ولما كان عصر النهضة رأى بعض الشعراء أن ينشئوا نوعًا جديداً من المسرحيات ويجعلوه فنًّا موسيقيًّا مستقلا هو فن « الأوبرا » الذى يُعْنَى بالغناء قبل كل شىء ؛ ويساق فيه حوار تمثيلى ولكن لخدمة هذا الغناء ، فالغناء وما يرتبط به من موسيقى هما جوهر هذا الفن الجديد

ومهما يكن فقد تخلصت المسرحية من الأجزاء الغنائية ، وأصبحت تعتمد على الحوار التمثيلى الخالص . وليس هذا كل ما تمسك به أصحاب المنزع الكلاسيكى فى فرنسا فقد التزموا فى مسرحياتهم أن تتقيد بقانون الوحدات الثلاث ، وأقاموا حاجزاً قويًّا بين فنى المأساة والملهاة ، فالأولى لتمثيل حياة الطبقة الرفيعة ، وهى حياة كلها جد وجلال بينما تمثل الملهاة حياة الشعب . ولا يصح بحال أن يُمْزَجَ بين النوعين المتباينين أو أن تتسرب خيوط من فكاهة الملهاة إلى فجيعة المأساة التى عُنوا بلغتها عناية شديدة ، كما عنوا بنظمها ، فكانوا ينظمونها من

الشعر المقفى تقفية متعانقة أو متقابلة على نحو ما هو معروف عن راسين وأضرابه .

غير أن نمو الحركات الفكرية فى القرن الثامن عشر وما ألقاه الفلاسفة من ظلال شك على الفكر اليونانى القديم وما حدث من ظهور طبقة وسطى بين الشعب وبين الأمراء والنبلاء ، وهى طبقة التجار والصناع والموظفين والمفكرين ، كل ذلك أعدّ لتطور المأساة ، حتى تصوّر حياة هذه الطبقة الجديدة ، كما أعد للتفكير فى خطأ هذه الحواجز الصناعية التى أقيمت بين المأساة والملهاة بحيث لا تلتقيان ، فالحياة فى نسيجها العام يختلط فيها المفجع بالمضحك . وكان شكسبير قد سبق فى مآسيه إلى المزج بين عنصرى الحزن والسرور ، ونجح فى هذا المزج نجاحاً منقطع النظير ، فاعتمد عليه النقاد فى تبرير وجهة نظرهم محتكمين إلى دنيا الواقع وأن السرور يجرى فيها مختلطاً بالحزن ، وعلى الشاعر الممثل أن يؤدى لنا الحياة كما هى فى واقعها الصحيح الذى يتعانق فيه السارّ والمحزن ، لا أن يسوق متفرجيه فى حياة جادة حادّة صارمة كلها فجيعة وألم مطبق . وأيّد الرومانسيون هؤلاء النقاد فى ثورتهم على المنزع الكلاسيكى ، ففسحوا للسخرية والضحك فى مآسيهم .

والحق أن البكاء والضحك لا يتعارضان تعارضاً شديداً كما كان يظن الكلاسيكيون ، ولذلك كنا نجد غير شاعر من شعراء التمثيل يبرع فى فنى المأساة والملهاة جميعاً على نحو ما نجد عند شكسبير فى مآسيه وملاهيه . ومما لا شك فيه أن الإنسان يتنقل بينهما فى سهولة ، وخاصة إذا بلغ به الانفعال مبلغاً شديداً ، ومن أجل ذلك لا تصدمنا خيوط السرور والفكاهة فى مسرح شكسبير المفجع أو بعبارة أخرى فى مآسيه .

على أن من المهم أن لا تطغى الفكاهة على المأساة بحيث تفقدها وحدة أثرها المفجع ، فلا بد أن يظل هذا الأثر فى نفوس النظارة متدفقاً ، بحيث لا تعطله الفكاهة أو يعطله التهكم والسخرية . أو قُلْ إن هذه العناصر الفكهة ينبغى أن تكون عارضة بحيث لا تفسد وحدة الأثر المحزن فى المأساة إفساداً من شأنه أن يقوّض بناءها ، فهى تتسرب إليه فى خَفَر وعلى استحياء تسرُّباً لا يفسد الانفعال العام

وليس الوصل بين المأساة والملهاة هو كل ما ظهر فى القرن التاسع عشر مع الثورة الرومانسية ، فقد حدثت أحداث أخرى ، إذ ظهرت طبقات العمال وظهرت معها الحركة الواقعية ، وكان لذلك أثره العميق فى المسرحيات ،

فقد أخذت تُعْنَى بحياة الناس الاجتماعية ومشاكلهم وكل مايتصل بشئونهم وأوضاعهم ، فظهرت الدراما الحديثة ، ذلك النبات الجديد الذى استنبته الأدباء من المأساة واشتقوه منها ، والذى لا يُعْنَى بحياة الملوك والأمراء والنبلاء ، وإنما يُعْنَى بحياة عامة الشعب وأفراده ، مثله فى ذلك مثل الملهاة ، وقد ألغيت فيه الحواجز بين عناصر الفجيعة والبكاء وعناصر الضحك ، بحيث لا يختل بناء المسرحية ولا تنتقض وحدة أثرها العام الذى ينبغى أن ينطبع فى نفوس المتفرجين وجمهور المشاهدين .

ومعنى ذلك أن المسرحية تطورت فى العصر الحديث بتأثير الجمهور المشاهد لها وما أصاب الحياة الغربية من تطور واسع . وقد ظلت مع هذا التطور تحتفظ بقيود شديدة ، سواء من حيث اختيار الموضوع والشخوص والحوار الذى تدور فيه أو من حيث البناء العام وما ينبغى أن ينقسم إليه من عرض وعقدة وحل ، أما العرض فتقدّم فيه أشخاص المسرحية ، كما يقدّم شبح الحادثة التى ستتضح معالمها فيما بعد . وتتعقد ، ويبلغ الصراع الذروة ، ثم يكون الحل . وكل ذلك تربطه روابطُ وحدة عضوية دقيقة ، تنبع الحادثةُ وتتطور من خلالها ، وهى حادثة تساق فى قصة درامية على لسان شخوص يدورون فى فلكها ، شخوص لا يستقلُ بعضهم عن بعض ولا عن الحادثة التى ينتظمون فيها انتظام الأجزاء فى كلّ أو بناء كبير

ولا بد للمسرحية من موضوع جيد تنبثق فيه ، فليس كل موضوع صالحاً ليكون محوراً لإحدى المسرحيات ، فالموضوعات الوصفية مثلا لا تصلح للمسرح ، إنما تصلح للقصة التى تتعدد مناظرها ، أما المسرح فمناظره محدودة ، وهو لا يقدّم مناظر ، إنما يقدم كما فى المأساة موضوعاً متوتراً ، قد يستلهمه الكاتب المسرحى من الأساطير مثل أسطورة أوديب أو بجماليون . وقد يستلهمه من التاريخ كتاريخ يوليوس قيصر أو كليوباطرة وأنطونيو أو كتاريخ بعض الثورات ، وقد يستلهمه من حياة جيله ومشاكله وقضاياه الاجتماعية . وهو فى ذلك كله إنما يختار موضوعاً غنيًّا — كالنبع الغزير — لا يزال يفيض بالمواقف التى تنمو خلال صراع شديد بين قوى متعارضة . فلابد أن يشتمل الموضوع على صراع عنيف ، ولابد أن يتفجر بالمواقف المتجددة والمفاجآت غير المتوقعة ، تلك المفاجآت التى لا يتم بدونها عمل مسرحى كامل .

ومعنى ذلك أن اختيار الموضوع الصالح للمسرحية أول خطوة تحقق نجاحها ، وهي خطوة تتبعها خطوات ، تقوم كلها على الاختيار الدقيق . ومما لا ريب فيه أن من الموضوعات ما يشبه صحراء مقفرة ، فلا يستطيع أى مؤلف أن يبعث فيه الحياة ، مهما أوتى من قدرة الخلق المسرحى ، ومنها ما يشبه السهل الخصب ، فهو بطبيعته غنى بالحياة وبالشخوص ذات الانفعالات المتنوعة والطبائع المتباينة .

وتأتى بعد اختيار الموضوع طريقة المعالجة فلابد من تخطيط دقيق للفصول والمناظر ، بحيث تتوازن أجزاء المسرحية ، وبحيث يُسْلِم كل فصل وكل منظر إلى أخيه ، بدون أى نشاز أو اضطراب . ولابد أن تتبين طبائع الشخوص بسلوكها وسماتها النفسية ، ولابد أن تنمو نموًّا طبيعيًّا ، وقد سُلِّطت على كل منها الأضواء التى تبرزها جليَّة ، بحيث لايطغى شخص على شخص ، وبحيث نحس أن الشخوص تنبض حقًّا بالحياة ، فهى ليست دُمىً تتحرك على المسرح إنما هى أحياء حقيقية . وينبغى أن يكون عدد الشخوص محدوداً بحيث لا تكثر كثرة تحدث تشويشاً على المسرح واضطراباً فى سير الحوادث . ومثلُ الشخوص المناظرُ فإنها ينبغى أن تكون قليلة ، ولعل ذلك ما جعل النقاد فى بعض العصور يشترطون فى المسرحية وحدتى المكان والزمان ، حتى قالوا إنه ينبغى أن تقع حادثة المسرحية فى يوم واحد . وبمضى الزمن تخلص أصحاب التمثيل من هذين القيدين ، وإن بقيت لهما ظلال كثيرة فى الأعمال المسرحية ، لسبب بسيط وهو أن المسرح لايحتمل الاتساع الطويل بالزمن ولا كثرة المناظر فإن من شأنهما أن يشتتا ذهن المشاهد ويُحْدثا تفككاً فى تسلسل القصة المسرحية واضطراباً فى سياق العمل المسرحى . ومن أجل ذلك كان كثير من الكتاب المسرحيين يحافظون على هاتين الوحدتين بدون قصد ، فإن لم يحافظوا عليهما لم يبعدوا عنهما كثيراً ، وكأن فى طبيعة المسرحية وما تحتاجه من ربط وثيق لأجزاء الحادثة ما يوحى بذلك ويدفع إليه

تُمَثَّلُ المسرحية إذن فى حَيِّز زمنى ضيق وفى مناظر محدودة ، متخذة قالباً لاتعدوه ، هو قالب الحوار ، وهو قالب يشتمل على غير قليل من الصعوبة ، فلا بد للكاتب المسرحى فيه من درس وتأمل طويل حتى يتقن ما يتطلبه من تركيز شديد وكلمات موجزة دقيقة لا تفصح عن المعنى بحذافيره ، بل توحى به إيحاء

يساعد على شدة الانفعال وإثارة العواطف فى جمهور المشاهدين . ومعروف أن الكاتب المسرحى لا يتجه إلى العقل ، وإنما يتجه قبل كل شىء إلى العاطفة يريد أن يثيرها حتى يستولى على مشاعرنا باندلاع اهتمام فينا لا يفارقنا ، كأنه اللهب المشتعل ، وهو لا يزال يمد هذا اللهب بوقود الكلمات الموجزة المثيرة ، والأخرى الزاخرة بالتلميح

وفى هذا التلميح وما يتصل به من إيجاز شديد تكمن خصائصُ الأسلوب المسرحى ، بل خصائص المسرح كله ، فهو يقوم على التلخيص وعلى الضيق المسرف ، إذ تشغل المسرحية حيزاً محدوداً من الزمان والمكان ، وعلى الكاتب المسرحى أن يملأ هذا الحيز بكل ما يريد أن ينفذ إليه من تأثير على النظارة بانفعالات متوترة لا أثر لتراخ فيها . فعمله عمل سريع ، عمل يدور فى حوار ، قوامه السرعة واللمحة الدالة والإشارة من طرف خفى . وما أشبه الكاتب المسرحى بالطائر فى شُرْبه فهو يلمُّ بالماء إلماماً سريعاً ثم يقفز طائراً ، وكذلك شأن الكاتب المسرحى فأساس عمله وحواره القفز السريع ، إذ يعبِّر بكلمة أو كلمات قليلة ، فيحيط بفكرة أو يرسم شخصية . كلمات استودعت كل ما يمكن من قوة ونفاذ وحيوية ، كلمات لا تصف حادثاً ماضياً ، وإنما تصف حادثاً حاضراً يقع تحت أبصارنا ونشاهده بعيوننا ، كلمات يستخدمها على نحو ما يستخدم الرسامون الألوان فى لوحاتهم ، وما المسرحية إلا لوحة ، كل كلمة فيها كأنها لون يؤكد الصراع لا بين الظلال والأضواء ، ولكن بين القوى المتباينة فيها ، وكل كلمة تجاور صاحبتها كما يجاور الظل الضوء لتعبِّر فى لمحة خاطفة عن موقف أو دخيلة نفس .

والمسرحية تتألف من فصول ، ولكل فصل مساحته القليلة ، وكل فصل كبنائها العام له أول ووسط ونهاية ، وهو لا يستقل بنفسه ، فهو حلقة فى سلسلة تتتابع فيها التحولات والمفاجآت والجمل المضيئة والحكم البليغة والكلمات المقتضبة التى تتعمق بإيحاءاتها وإلماعاتها فى أغوار الطبائع وأعماق النفوس ، كلمات ضُغطت أشد ما يكون الضغط ، فلا إفاضة ولا إسهاب ولا استرسال . فإذا أفاض مؤلف مسرحية فى الكلام على لسان بعض الشخوص تداعى منه البناء المسرحى ، فما بالنا لو عمد إلى هذه الإفاضة على لسان كل الشخوص . إنه حينئذ لا يؤلف مسرحية وإنما

يؤلف قصة ، بل لعله لا يؤلف قصة ، فقد وقع بين عملين مختلفين ، ولم يستطع النهوض على سُلَّم يرفعه إلى أحد الجانبين ، فللقصة قوالبها وهى لا تتخذ قالب الحوار من فاتحتها إلى خاتمتها ، قد يتخللها ، ومع ذلك حين يتخللها لابد أن يطبع بطوابع الحوار المسرحى المركَّز المضغوط .

وهذا الضغط والتركيز فى المسرحية وما يُطوَى فيهما من إيجاز شديد يلفتنا إلى شىء مهم فيها وخاصة فى المأساة وهو أن لغتها ترتفع عن لغة الحياة اليومية الجارية ، لسبب بسيط وهو أنها تحتاج ضرباً من المهارة الفنية ، وهى لذلك لا تُشْتَقُّ اشتقاقاً من لغة الحياة العادية ، ففيها فن ، وفيها تلميح وإيحاء وفيها قدرة الاستيعاب الدقيق لتصوير الطبائع البشرية والنفوذ إلى أعمق الأسرار الإنسانية باللمحة الدالة والإشارة المقنعة

وحقًّا هى تحاكى لغتنا العادية ، ولكنها تختلف عنها ، فهى تلخِّص وتحشد وتركِّز ، وكأنها لغة تباين لغتنا إذ لا تُرْسَلُ فيها الكلمات إرسالا على نحو ما نصنع فى حديثنا العادى لسبب واضح وهو أن الزمن مبسوط أمامنا فى أثناء تكلمنا ، وليس لنا غايات فنية ، إنما نريد مجرد البيان . أما فى المسرح فالكتَّاب يطلبون بياناً من نوع خاص ، نوع مسرحى ليس أمام صاحبه إلا لحظات محدودة كى يعبِّر بلسان الشخوص عن فكرته ، وعليه أن يختار الكلمة الدقيقة الموحية وأن يقتصد فى كلامه ما استطاع ، فهو فنان مقتصد ، ينبغى أن تتحول اللغة فى يده إلى ما يشبه الأرقام ، وعليه أن يتسع بدلالة هذه الأرقام ، حتى تحمل كل ما يمكن من ثراء معنوى .

ومن أجل ذلك كله كانت لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية ، فهى لغة منتقاة ، ينتقيها ذوق مرهف ، صقلته المرانة ، ذوق يعرف كيف ينتقى من الألفاظ ما يثير فينا الفزع والخوف والرحمة إن ألَّف صاحبه مأساة وكيف ينتقى منها ما يثير فينا السخرية والمرح والفكاهة إن ألف صاحبه ملهاة ، ذوق يُحكم التعبير ويضبطه ، وكأنما كلمات اللغة كلها رهن إشارته ليختار منها أرشقها وأدقَّها فى الدلالة على الحوادث والشخوص والطبائع والسجايا ومكنونات النفوس وخفاياها .

وكل هذه وظائف فى لغة المسرحية من شأنها أن ترتفع بها عن لغة الحياة اليومية

الجارية ، ولكنه الارتفاع القريب الذى لا ينتهى إلى استخدام الألفاظ الغريبة أو الوحشية . فالغرابة والوحشية ليستا من صفات التعبير المسرحى ، بل هما من معوّقاته ، إذ الكاتب يخاطب به جمهوراً محتشداً لا يحمل المعاجم اللغوية فى معاطفه ولا على صدوره . والمهم أن يكون تعبيراً جميلا ، ليس فيه غرابة ولا ابتذال ، وإنما فيه الصفاء والقوة والوضوح ، ولكنه ليس الوضوح الذى تعشو منه الأبصار ، وضوح فيه حسنُ الدلالة دون أن يخطف الأنظار ، وضوح يفجّر فى نفوسنا ينابيع الألم أو السرور ، ويزخر بالتحولات والمفاجآت والكلمات الملونة الموحية التى تخلب ألبابنا ، وتستولى على قلوبنا ومشاعرنا . كلمات فوق كلمات لغتنا اليومية ، تحاكيها ولكنها ترتفع عنها .

ولعل فيما قدمنا ما يدل على خطأ من يدّعون إلى استخدام العامية فى المسرحيات المعاصرة ، وكأنما فاتهم أن يعرفوا أن لغة المسرحيات ترتفع دائمًا عن اللغة الشعبية قليلا أو كثيراً ، لأنها لغة موجزة موحية لها وظائفها المسرحية العديدة ، ولذلك كان أولى لها أن تتخذ حُلّتها من الفصحى ، لأنها اللغة الأدبية التى طالما مرّنها أدباؤنا على الإيجاز السريع ، ولا نرتاب فى أن مادتها من حيث حاجة المسرح اللغوية أكثر غنى وخصباً

ومعروف أن المسرحيات القديمة عند اليونان والرومان كانت تصاغ من الشعر وكذلك كان الشأن عند أصحاب المسرح الكلاسيكى الفرنسى ، بل لقد استخدم الفرنسيون فيها حينذاك الشعر المقفى تقفية متعانقة أو متقابلة . أما شكسبير وأدباء عصره من الإنجليز فاختاروا الشعر المرسل المتحرر من القوافى إلا أنه شعر على كل حال ، وهو إن فقد روعة القافية أو القوافى فإنه لا يفقد روعة النظم ولغته السامية . وقد حطمت المذاهب التى تلت الكلاسيكيين هذا الإطار الشعرى وأحلت محله إطاراً نثريًّا ، ولكنه ظل فى المأساة خاصة قريباً إلى الأسلوب الشعرى الرائع الحافل بالإيقاع والرنين . أما الملهاة فكانت من قديم تقترب من روح النثر فى انحرافه عن الأخيلة الغنية وفى استخدامه للكلمات العادية ، وهى لذلك أكثر من المأساة قابلية لاستخدام لغة الحياة اليومية ، بسبب ما تنشده من إثارة الضحك فى النظارة بكلمات وجُمَل تجرى فى حياتهم وتدفعهم دفعاً إلى الضحك والاستغراق فيه .

أما المأساة فقد استمر لها سموُّها اللغوى ، إذ اقترن تاريخها فى أزمان متطاولة بالشعر الرفيع ، وكان اليونان كما قدمنا يضيفون إليها أناشيد تغنَّى وتُصْحَبُ بالعزف والرقص ، وقد انفصلت عنها فى العصر الحديث ، ونشأ المسرح الغنائى الخالص على نحو ما نعرف فى الأوبرا ثم الأوبريت . على أن هذا الانفصال لم يفقد المسرحيات فى أوائل العصر الحديث — كما قدمنا — صفتها الشعرية ، بل لقد ظلت تُنْظَمُ شعراً حقباً متطاولة ، وكأنما أحسَّ اليونان ومن جاء بعدهم أن فى موسيقاه ما يتمِّم الانفعالات ويعمِّقها فى أغوار النفوس ، ولعلهم شعروا فى عمق أن إيقاعات الشعر من شأنها أن تخفف حدة الفجيعة وحدة الألم وأن تصبَّ فى القلوب هذا الخَدَرَ البهيج الذى نحسُّه حين ننصت إلى قطعة موسيقية جميلة .

على أن استخدام الشعر فى المسرحيات ينبغى أن يحاط بعناية شديدة ، حتى لا تتحول المسرحية إلى قطع من الشعر الغنائى الخالص ، وقد كان من أهم ما وُجِّه إلى شوقى من نقد فى مآسيه أنه استخدم أوزان الشعر الغنائى وقوافيه ورواسبه اللفظية والخيالية . وأطال فى الحوار ببعض المواضع حتى خرج عن وظيفته المسرحية. ولم يكتف بذلك ، فقد أدخل فى المآسى كثيراً من المقطوعات بقصد الغناء ، وكأنه عاد بنا إلى المسرح اليونانى ، ولم يحتفظ لنفسه بخصائص الحوار المسرحي الدقيق وما يرسمه من الصراع العنيف وطبائع الشخوص بدون حشو ولا ملال . وقد يرجع ذلك إلى أن شوقى لم يكن واسع الاطلاع على النقد المسرحي فى أطواره المختلفة . وربما كان عزيز أباظة أكثر توفيقاً منه فى البناء المسرحي والحركة الدرامية ولكنه يقصر عنه فى الروعة الشعرية ومن أهم عيوبه استخدامه أحيانا للألفاظ الغريبة الوعرة

وكثرةُ الكتاب المسرحيين عندنا اليوم يكتبون مسرحياتهم نثراً ، ومنهم من يكتب بالفصحى ومنهم من يكتب بالعامية . وإننا لنأمل أن تسود عندهم الكتابة بالفصحى ، لما تمتاز به من إمكانيات لغوية وموسيقية كثيرة . فهى تزخر بالعبارات الموجزة المركزة وبالإيقاعات الصوتية التى من شأنها السمو بالحوادث المسرحية ، وهل يوجد فن سام بدون إيقاع أو إيقاعات ، إنه لا ينطق ولا ينبض بحياة .

المسرحية والطبيعة الإنسانية

تقدّم لنا المسرحية الناجحة طبيعة الأفراد ومقوماتهم النفسية والاجتماعية والإنسانية ، مستعينة بخيال الأديب الحاذق على رسم نماذج تحاكى الواقع ، بحيث إذا شاهدناها من فوق المسرح أو قرأناها فى الصحف المكتوبة أحسسنا أنها ذات قسمات واضحة ، قسمات لا تنتهى بها إلى ضرب من ضروب النسيان ، إنما تنتهى بها إلى الخلود والبقاء على وجه الزمن ، إذ لا تمثل الأفراد فى ظاهرها الواقعى فحسب ، بل تنفذ أيضا إلى أغوارها الإنسانية .

وكأن الشخص من شخوص المسرحية رمز كلى يمتزج فيه الوعى الاجتماعى بالوعى الإنسانى امتزاجاً يملؤه الكاتب بالفكر العميق والمشاعر الصادقة والمعرفة الكاملة للطبائع البشرية .

ولا بد أن نلاحظ أنه لا يوجد كاتب مسرحى فى عصرنا إلا وهو يلاحظ حاجات المسرح وحاجات الجمهور الذى يشاهد مسرحياته مصوراً مشاكله وقضايا مجتمعه وما يناضل عنه من مذاهب فكرية . وليس معنى ذلك أنه يتخلى عن العلاقات الإنسانية وقرارها العميق ، بل هو يبحث عنها فى تلك المذاهب والقضايا والمشاكل غائصا إلى الحقائق الخالدة غوصا لايتاح إلاللأفذاذ من الكتاب المسرحيين ، الذين لا يزالون يدرسون ويفحصون ويتأملون فى مجتمعهم وأفراده ، مخلصين فى البحث عن كيان الروح الإنسانى ومكنونات النفوس محاولين التغلغل من خلال الظروف الاجتماعية الخاصة إلى باطن الحياة الإنسانية العامة

ومن هنا تبدو صعوبة المسرحية ، فهى لا تعالج واقع المجتمع معالجة سطحية ، وإنما تحاول النفوذ إلى أعمق الأسرار البشرية ، إلى الدخائل المطوية وما يعانيه الإنسان من صراع بينه وبين غيره أو بينه وبين قوى خفية ، صراع يضطرم فى أعمق أعماقه . ولتستمدّ المسرحية ما شاءت من الواقع ومن حياتنا اليومية ، ولكن لا لتُبقى عليه فى صورته الواقعية الخالصة ، بل لتحوله إلى صورة بارعة من

وليس معنى ذلك أن المسرحية لا تتطور ، بل هى تتطور مع كل زمن ، فليست المسرحية عند اليونان كمسرحية «شكسبير» أو مسرحية «كورنى» ، ولا هاتين كمسرحيات القرن التاسع عشر أو القرن العشرين ، فالصراع هنا وهناك يتطور ، من صراع الإنسان مع القدر والقوى الغيبية ، إلى صراع عاطفته مع الشرف والواجب أو صراع عناصره النفسية أو صراع الأفكار والمواقف الاجتماعية أو صراع العقل الواعى مع العقل الباطن .

ودائماً نجد العمق ، بل كلما تقدمنا مع الزمن كلما تغلغل الكتّاب المسرحيون فى أعماق النفس الإنسانية ، ولنضربْ مثلا «بإبسن» فى مسرحياته فإنه أكثر عمقاً من سابقيه ، سواء من حيث تصوير الشخوص أو من حيث الجو الذى تعبق به مسرحياته وملاءمتها للعصر الذى تعيش فيه . ولنقفْ قليلا عند مسرحيته المشهورة «الأشباح» فإنها تستمد فكرتها من النظرية الحديثة للوراثة ، فآثام الآباء تقع على الأبناء ، إذ يحب شاب فى أسرة خادما ، يتضح أنها أخت له غير شرعية ، ويمرض الشاب بمرض «الزهرى» الذى ورثه من أبيه ، ولا يزال يتعاطى أقراص «المورفين» . وفى أثناء ذلك يعمّق «إبسن» المأساة فى نفوس المشاهدين لا بما يصور من ألم الأفراد فحسب ، بل أيضاً بما يؤكده من نظرية الوراثة وأن ما يشاهدون إن هو إلا ميسمها الذى يطبع بطوابعه الجميع . واستغلّ غير كاتب هذه النظرية فى مسرحياته وكأنها حلّتْ عندهم محل نظرية القدر القديمة وما كانت تلقيه من رعب وذعر فى نفوس المشاهدين

ومعنى ذلك أن تخلص الإنسان الحديث من القدر وما يُطْوَى فيه من القوى الغيبية أتاح له هذا اللون من التجديد الذى يلائم العقل الحديث ، والذى يفسر الأشياء من قريب ، يفسرها تفسيراً علمياً لا أثر للخوارق أو القوى الغيبية فيه . ومن هذا التفسير نفسه تستمد المأساة الحديثة عمقها ، فأسرة يحل بها البوار لا عن طريق لعنات الآلهة وإنما عن طريق لعنات الوراثة ، إما داخلياً كما رأينا فى مأساة الأشباح ، وإما خارجياً من المجتمع نفسه حين يسلّط القانون على شخص لم يرتكب شيئاً مما ارتكبه آباؤه .

وقد أتاحت الدراسات النفسية لكتّاب المآسى فى هذا القرن منابع كثيرة لاستخدامها فى الصراع الناشب بين العقل الواعى واللاشعور أو بين العلاقات الإنسانية وعلاقات النفس الداخلية . وهو صراع لعله أبعد غوراً من صراع الإنسان مع القدر والقوى الغيبية ، صراع يجثم فى الروح ويضطرم فى أعمق الأعماق اضطراماً ، حتى ليأخذ شكل معارك عنيفة ، وهى معارك ليست بين قوة من الداخل وقوى من الخارج ، وليست بين عاطفةوواجب ولا بين فكرة وفكرة ، إنما هى معارك تستكنُّ فى داخل الشخص وأغوار نفسه البعيدة ، ومن هذه الأغوار تتكون العقدة ومعالم الشخوص ، ويتكون الحوار وتتكون كلماته

ومن المعروف أن أغوار النفس لم تُكشَفْ كشفاً تامًّا ، بل إنها العالم المجهول الذى لا يزال يتغلغل فيه العلم ، باحثاً فى مطالب الإنسان العضوية والنفسية وفى عالم اللاشعور الخفى ومشاكله وعُقَده ومتناقضاتهوما يزخر به من بواعث الضيقوالقلق فى الحياة ، تلك البواعث التى تشبه أدغالا ملتفة بما فيها من مكبوتات وأصداء لا حصر لها ، أصداء لكل ما يمر بالإنسان من أحداث .

ومعنى ذلك أن المأساة الحديثة تتعمق فى مشاكل الإنسان النفسية وأيضاً فإنها تتعمق فى مشاكله الاجتماعية ، ومما لا شك فيه أن صفة التعمق فيها تبعد مراحل واسعة عن صفة التعمق فى المآسى القديمة ، إذ تتغلغل فى عالم العقل الباطن وأسراره كما تتغلغل فى عالم الواقع وقضاياه الفكرية تغلغلا يكتمل فيه الوعى بهذه القضايا وعيا إنسانيا . ومعنى ذلك أنه ينبغى لكاتب المأساة الاجتماعية أن ينفذ فيها إلى وعى إنسانى عام نفوذاً من شأنه أن يناقش المشكلة التى يصورها فى إطارإنسانى واسع ، بحيث لا تصبح مشكلة مجتمع بعينه ، بل تصبح مشكلة عامة من مشاكل الإنسانية

وارجعْ إلى كُتّاب المآسى الاجتماعية الخالدة فستجدهم مهما استمدوا من واقع مجتمعهم يحرصون على رسم نماذج إنسانية عامة ، نماذج تعيش لجميع الأجيال غير مقيدة بالجيل الذى مثّلوها له أو مثلها له الممثلون، وحقا إنها تأخذ مادتها من مجتمعهم ولكنهم يبثُّون فيها من الحقائق الإنسانيةالخالدة ما يجعلها تبقى فى ذاكرة الأجيال ، ولذلك كانت تنتقل من جيل إلى جيل ومن لغة إلى لغة ومن بلد إلى بلد

ومن زمن إلى زمن ، فلا يعتريها وهن ، بل تتجدد وكأن كل عصر يجد فيها تفسيره ، أو قل يجد فيها هذا الشيء الثابت فى الإنسان الذى لا يبلى ولا يعصف به عامل من عوامل النسيان

وينبغي أن نعرف دائما أن هذا الجانب الإنسانى فى المأساة لايتعارض بحال مع واقعيتها بل هو يعمق الوعى بهذه الواقعية ، إذ يستشف الكاتب من عناصر الواقع المحلية عناصر إنسانية من شأنها أن تحوله من الرؤية السطحية لمجتمعه ومشاكله إلى الرؤية الإنسانية العميقة المبصرة . ومما لا ريب فيه أنه ليست مهمة الكاتب المسرحي الواقعي أن ينقل صورة مجتمعه وقضاياه نقلاً مطابقاً للأصل ، بل مهمته أن يضيف إلى الأصل بصيرته النافذة ومخيلته الواعية ، أو بعبارة أخرى يضيف إليه إرادته الفنية . فمهما يكن الفنان واقعياً موغلا فى رسم الواقع فلا بد له من سكب إرادته فى عمله ، على نحو ما نعرف فى مذاهب الرسم المختلفة ، فليس هناك مذهب ينقل الواقع دون إضافة فيه ، فذلك من عمل آلات التصوير . على أن أصحاب هذه الآلات يختارون المناظر والأوضاع المختلفة التى تجلوها على أحسن وجه وأجمل صورة

وليست المسألة فى المسرحية عامة مسألة إرادة الكاتب المسرحى الفنان فحسب ، بل فيها ما قدمناه من أنها تتعمق الإنسان وتنفذ إلى الأشياء الثابتة فيه ، فأصحابها لا يؤلفون قصصاً للتسلية وتزجية الفراغ ، بل هم يريدون أن يمتعونا إلى أقصى حدود المتعة بنماذج حية ، نماذج تصطرع فيها القوى مع القضاء والأجل المحتوم ، أو تصطرع فيها الأفكار والمواقف الاجتماعية . وفى رأينا أنه مهما تكن المسرحية واقعية لابد أن تصور هذا الصراع بين العقول والنفوس أو بين المبادئ العامة فلسفية كانت أو اجتماعية .

ولعلنا لا نغلو بعد ذلك إذا قلنا إنه بمقدار ما يتيح الكاتب المسرحى لمسرحيته من تعميم يكون خلوده فى الأجيال الإنسانية ، فإذا كانت قوة التعميم فيه محدودة أو كان لا يستطيع أن يمدها إلا إلى حقب محدودة تقيد بهذا التحديد أو تلك الحقب القليلة ، فلم يكن كاتباً إنسانياً يؤدى رسالته نحو جمهوره ، بل كان كاتباً وقتياً . وقد تنجح مسرحيته ، ولكن هذا النجاح الموقوت الذى لا يتفاعل فيه الكاتب مع واقعه ، فهو ليس من أصحاب النظرات النافذة العميقة فى الإنسان ، وموهبته ليس لها من القوة ماتستطيع به البقاء طويلا ، ولا من النفوذ ما تستطيع به

التعمق البعيد لسبب بسيط وهو أنها موهبة قاصرة تنقصها قدرة الإبداع المسرحي الخالد الذى يستطيع صاحبه عن طريق الإيحاء والتضمين أن يمثل واقع عصره نافذاً إلى المعانى الإنسانية الكلية ، فإذا الحادث المفجع فى شخوصه يصبح له من قوة التعبير عن مسائل العصر وقضاياه مع النفوذ فيها للمعانى الإنسانية ما يجعله خالداً .

وهو خلود ينبغى أن يزدوج فيه الإتقان الفنى والتعمق فى الوعى الإنسانى بحيث يتألف عمل مسرحى كامل ، أحكمت فصوله ومشاهده أو مناظره ، كما أحكمت عقدته وما فيه من صراع ، وما يرتسم فيه من شخوص ، فلكل شخص دوره البيِّن فيه ، ولكل شخص نفسيته وسماته الواقعية والإنسانية التى تحكى فرداً بعينه من جهة كما تحكى جيلا بل أجيالا من جهة أخرى . فهى شخوص فيها شمول وتعميم ، شخوص نموذجية ، لا تحُول صورها المحلية الموقوتة عن أن نرى من خلالها صوراً إنسانية عامة ، وكأن الكاتب لا يمثل أفراداً بأعيانهم وإنما يمثل الجنس البشرى كله ، فإن له من نفاذ البصيرة ما يجعله يخلق هذه النماذج خلقاً واضحاً لا التواء فيه ولا غموض ، أو قل خلقاً مستبين الملامح واضح المعالم .

إنه لا يخلق أناساً من بيئة خاصة ليصور فيهم بيئتهم ومشاكلها فحسب ، بل هو يغوص فى هذه البيئة وفى كل ما يجرى فيها من قضايا ومواقف إلى القرار الإنسانى العميق ، وهو غوص ينفذ إليه عن طريق تعمقه فى فهم الإنسان بما له من حاسة صادقة يستطيع بها أن يحلله تحليلا نفسيًّا واجتماعيا يسبْر فيه أغواره ، عماده فى ذلك حرية تامة فى الخلق ، فليس هناك ما يقيده ولا ما يفرض عليه طريقته فى رسم الطبائع البشرية ، وإلا بدت شخوصه صناعية ، فهى لا تراد لنفسها ولا لعملية من عمليات الخلق الأصيل .

ولا يلاحَظ هذا فى المأساة وحدها ، بل يلاحظ أيضاً فى الملهاة ، فهى مع قربها من حياة الناس ومع أنها أدنى بطبيعتها إلى تصوير العلاقات بين الشخوص تصويراً سطحيًّا لا عمق فيه لابد لها من صفة التعميم فى تصوير النماذج المضحكة التى تقدمها ، بحيث نشعر أن شخوصها يطوون فى صورهم وملامحهم لا جيلا واحداً ، بل أجيالا كثيرة ، من الناس .

فالملهاة المضحكة كالمأساة المفجعة لابد فيها من التعمق فى فهم الطبائع البشرية ، بحيث تكون الشخصية المضحكة شخصية عامة تتخطى حواجز الأجيال بفكاهتها وكل ما يجرى على لسانها من هزل أو من سخرية وتهكم ، أما إذا كانت الشخصية المضحكة شخصية خاصة فإنها تكون شخصية فقيرة لا تعبر عن نمط واسع من أنماط الإنسان ، فنمطها محدود لا يستطيع أن ينتقل من جيل إلى جيل ولا من عصر إلى عصر ولا من مكان إلى مكان ، وهى بذلك تفقد الأصالة والروعة .

إنما تأتى الأصالة والروعة فى الملهاة حين يصبح الشخص المضحك نموذجاً طبيعياً لصفات وعلاقات نفسية عميقة . وهذا ليس معناه أن كاتب الملهاة ينبغى أن ينفصل عن مجتمعه فى كلامه الذى يُجْرِيه على لسان شخوصه أو فى شخوصه أنفسهم وما يرسم لهم من ملامح ومعالم ، فهو أكثر من كاتب المأساة قرباً من المجتمع الذى يعيش فيه ، وهو لذلك حرى بأن يستمد منه ما يسوِّى به تلك المعالم والملامح ، ولكن على أن يعطيها من العناصر الإنسانية العامة ما يجعلها تتخطى حدود قومه ، فإذا هى تعيش فى كل جيل على نحو ما عاش بخيل « موليير » وعلى نحو ما عاشت شخصيات مضحكة كثيرة عند كتَّاب المسرح الأفذاذ .

إن الناس فى كل عصر يضحكون ويسخرون من البخيل ومن الغشاش المدلس ومن المنافق ومن المعتوه الذى لا يتصرف تصرف العقلاء . فعناصر الضحك عناصر عامة ،وواجب الكاتب المسرحى أن لا يفقدها عمومها بل يتركه لها ، بل يعمل على أن تمثله تمثيلا قوياً ، واضعاً نصب عينيه أنه لا يكتب لبيئة خاصة وإنما يكتب للناس جميعاً

وهذا هو معنى العمق الذى نريده للمسرحية سواء أكانت ملهاة أم مأساة كما نريده لطبائع الشخوص التى ترسمها ، وهو عمق ينتهى بهذه الطبائع إلى أن تصبح طبائع بشرية عامة ، طبائع لا يمكن التبديل فيها ولا التغيير فى ملامحها ، لأنها إنما تقوم بهذه الملامح دون سواها ، وهى ملامح تكشفها لنا أقوال وأفعال لا نرى أو نسمع أى فعل فيها أو قول حتى نقول إنه هو نفسه الذى يجب أن يُفْعَلَ أو يقال .

ومعنى ذلك أن الكاتب المسرحى إنما يقدم لنا من خلال مجتمعه صوراً معنوية للجنس البشرى ، صوراً يستعين فى رسمها بالتحليل النفسى العميق للإنسان ، وما

يواجهه من مشاكل الحياة فى المأساة ومن علاقات الناس بعضهم مع بعض فى الملهاة ، وهدفه أن يسوّى الصورة التى يأخذ مادتها من مجتمعه على أتم ما تكون من السعة والعمق فى تصوير الطبائع البشرية ، وهو لذلك لايزال يستبطن إنسان مجتمعه ولايزال يدقق فى كلامه ومواقفه، حتى ينكشف له النموذج الإنسانى الذى يريده مفجعاً أو مضحكاً بعد درس طويل وفى أثناء غوص عميق

فلابد إذن من الدرس ولابد من الغوص أو قل لابد من البصيرة النافذة التى يستطيع الكاتب المسرحى بها أن يتغلغل— من خلال واقع مجتمعه — فى النوع الإنسانى ، إنه لا يقدم أناسىّ فُرَادَى ، وإنما يقدّم النوع بحذافيره وبكل ما يومض فيه من حياة مشتركة بين أفراده، يقدمه بكل ما يفكر فيه وكل مايحسُّ به، بل قل بكل عناصره الثابتة فيه ثباتاً مستمرّاً على الدوام . وكأنه لايصور حياة فرد بعينه وإنما يصور حياة الروح فى إنسان ، الروح الخالدة ، التى يضيئها نفس القبس فى كل عصر وفى كل أمة ، تلك الروح التى توحّد بين الناس وترفع كل حاجز من طريقها سواء أكان حاجزاً مكانيّاً أم زمانيّاً ، فهى لا تعرف الحواجز ولا تعوقها العوائق ، إنما تعرف الاتحاد والاندماج فى كيان واحد هو كيان الإنسان . وهو كيان ثابت ،اختلفت عليه أعصار وأقطار ودول وممالك وحضارات مختلفة ، وهو هو لا يزول ولا يحوُل ، يولد فيه كل جيل ، ثم يدخل فى ظلال الفناء ، فيخلفه جيل آخر ، يحمل نفس الروح ونفس الإحساسات والمشاعر ، وكأنما لا توجد حدود لهذا العالم الإنسانى عالم الروح . وهو عالم قديم جديد معاً، عالم زاخر بالمشاكل المعقدة والمشاعر المتباينة المتضاربة. وعبثاً يحاول علم النفس الحديث أن يكشفه ، وعبثاً يحاول الإنسان نفسه أن يفك طلاسمه ، وهو عالم يفيض بالأحاسيس كأنها أنهر تتدفق ، وهى تتدفق من قديم بين رياض وغياض فيها السعادة والشقاء وفيها النضرة والذبول

والكاتب المسرحى الذى لايحسُّ الإنسان فى مجتمعه هذا الإحساس العميق لا يستطيع أن يكتب مسرحية لها قيمة لسبب واضح وهو أنه لا يقصُّ فحسب ، وإنما يصوّر أو يحاول أن يصور جاهداً طبائع البشر وسجاياهم ، تلك السجايا التى نراها فى كل عصر وفى كل أمة ، سجايا الجنس البشرى كله ، التى تحاول المسرحيات الجيدة

أن ترسم جوانب من معالمها الظاهرة والباطنة ، حتى ندرك الحياة إدراكاً سليما ، ونقصد الحياة الإنسانية وما يضغط عليها من ظروف نفسية واجتماعية .

وكلٌ منا له نصيبه وحظه من الخبرة بواقع مجتمعه ، ولكن خبرة الكاتب المسرحي بهذا الواقع أشد عمقاً ، فهو أكثر منا حكمة وأكثر منا فهماً لحياتنا ، وهو يصوغ فهمه المتعمق فى شكل شخوص مسرحية ، شخوص تجسِّم أفكاره ، بل أفكار الإنسان فى مجتمعه وكل ما يتصل به من صفات ذاتية ، صفات ترسب فى قاع النفوس من حوله ، وسرعان ما تطفو على سلوك شخوصه وأعمالهم فى شكل أفكار ومشاعر يتشكلون بها تشكلاً حيًّا ، وكأنه غواص ماهر يعرف كيف يستشف النفوس وأخلاقها وطباعها ومواقفها فى الحياة ، بل يعرف كيف يغوص تحت الأمواج وزَبدها ليصل إلى القاع ، إلى الجوهر المكنون جوهر النفس البشرية . وهو يستمد من بيئته وقضاياها كقضية حقوق العمال أو حقوق المرأة ، ولكنه لا يقف عند السطح والقشور ، بل ينفذ إلى الدرر البعيدة فى السجايا والأخلاق ومشاكل النفوس والحياة . إنه يخلق أنماطاً من الناس ينفذ ببصره إلى أعماقهم ، فإذا هم يمثلون أنواعاً من البشر بأفكارهم وأحاسيسهم ، أنواعاً لا تزال تنبض بالحياة فيراهم كل جيل وكل زمن فيحس كأنهم منه ، لأنهم يحملون صورة النفس البشرية الخالدة ، وكأن الشخص ليس مرآة لنفسه ولا لمجتمعه فحسب ، وإنما هو أيضا مرآة للناس طرًّا ، مرآة أتم ما تكون صفاء ونقاء .

كتب للمؤلف مطبوعة بدار المعارف

فى الدراسات القرآنية

- الوجيز فى تفسير القرآن الكريم
الطبعة الثانية ١٠٥٢ صفحة
- سورة الرحمن وسور قصار
عرض ودراسة
الطبعة الثالثة ٤٠٤ صفحات
- عالمية الإسلام
الطبعة الأولى، ١١٩ صفحة
- الحضارة الإسلامية من القرآن والسنة
الطبعة الأولى، ٣٣١ صفحة
- معجزات القرآن
الطبعة الأولى ٢٦٠ صفحة

فى تاريخ الأدب العربى

- العصر الجاهلى
الطبعة الرابعة والعشرون ٤٣٦ صفحة
- العصر الإسلامى
الطبعة الحادية والعشرون ٤٦١ صفحة
- العصر العباسى الأول
الطبعة السادسة عشرة ٥٧٦ صفحة
- العصر العباسى الثانى
الطبعة الثانية عشرة ٦٥٧ صفحة
- عصر الدول والإمارات
(الجزيرة العربية - العراق - إيران)
الطبعة الرابعة، ٦٨٨ صفحة
- عصر الدول والإمارات
(الشام) الطبعة الرابعة، ٣٥٦ صفحة
- عصر الدول والإمارات
(مصر) الطبعة الرابعة ٥٠٠ صفحة
- عصر الدول والإمارات
(الأندلس) الطبعة الثالثة، ٥٥٣ صفحة
- عصر الدول والإمارات
(ليبيا - تونس - صقلية)
الطبعة الأولى، ٤٤٦ صفحة
- عصر الدول والإمارات
(الجزائر - المغرب الأقصى - موريتانيا - السودان)
الطبعة الأولى، ٧٠٦ صفحة

فى مكتبة الدراسات الأدبية

- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى
الطبعة الثانية عشرة ٥٢٤ صفحة
- الفن ومذاهبه فى النثر العربى
الطبعة الثالثة عشرة ٤٠٠ صفحة
- التطور والتجديد فى الشعر الأموى
الطبعة العاشرة، ٣٤٠ صفحة
- دراسات فى الشعر العربى المعاصر
الطبعة العاشرة ٢٩٢ صفحة
- شوقى شاعر العصر الحديث
الطبعة الثالثة عشرة، ٢٨٦ صفحة
- الأدب العربى المعاصر فى مصر
الطبعة الثالثة عشرة، ٣٠٨ صفحة
- البارودى رائد الشعر الحديث
الطبعة الخامسة، ٣٠٨ صفحة
- الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية
الطبعة الخامسة، ٣٣٦ صفحة
- البحث الأدبى:
طبيعته - مناهجه - أصوله - مصادره
الطبعة التاسعة، ٢٧٨ صفحة
- الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور
الطبعة الثانية، ٢٥٦ صفحة

● فى التراث والشعر واللغة

الطبعة الأولى، ٢٧٦ صفحة

فى الدراسات النقدية

● فى النقد الأدبى

الطبعة الثامنة، ٢٥٠ صفحة

● فصول فى الشعر ونقده

الطبعة الثالثة، ٣٦٨ صفحة

فى الدراسات البلاغية واللغوية

● البلاغة: تطور وتاريخ

الطبعة الثانية عشرة، ٣٨٠ صفحة

● المدارس النحوية

الطبعة الثامنة، ٣٧٦ صفحة

● تجديد النحو

الطبعة الخامسة، ٢٨٢ صفحة

● تيسير النحو التعليمى قديما وحديثا مع نهج تجديده

الطبعة الثانية، ٢٠٨ صفحة

● تيسيرات لغوية

الطبعة الأولى، ٢٠٠ صفحة

● تحريفات العامية للفصحى

الطبعة الأولى، ٢٠٣ صفحة

فى مجموعة نوابغ الفكر العربى

● ابن زيدون

الطبعة الثانية عشرة، ١٢٤ صفحة

فى مجموعة فنون الأدب العربى

● الرثاء

الطبعة الرابعة، ١١٢ صفحة

● المقامة

الطبعة السابعة، ١٠٨ صفحات

● النقد

الطبعة الخامسة، ١١٢ صفحة

● الترجمة الشخصية

الطبعة الرابعة، ١٢٨ صفحة

● الرحلات

الطبعة الرابعة ١٢٨ صفحة

فى التراث المحقق

● المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد

الجزء الأول – الطبعة الرابعة، ٤٦٨ صفحة

الجزء الثانى – الطبعة الرابعة، ٥٧٢ صفحة

● كتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد

الطبعة الثالثة، ٧٨٨ صفحة

● كتاب الرد على النحاة

الطبعة الثالثة، ١٥٢ صفحة

● الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر

الطبعة الثالثة، ٣٥٦ صفحة

فى سلسلة «اقرأ»

● مع العقاد	الطبعة الخامسة	● القسم فى القرآن	الطبعة الأولى
● البطولة فى الشعر العربى	الطبعة الثانية	● معى (١)	الطبعة الثانية
● الفكاهة فى مصر	الطبعة الثالثة	● معى (٢)	الطبعة الأولى

رقم الإيداع ٢٠٠٤/١٩٠٧٥ - الترقيم الدولى ISBN 977-02-6737-6

٥٦/ ٢٠٠٤/١ - طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)